Der naturalismus

Leo Berg

Leo Berg

Der Naturalismus

Zur Psychologie der modernen Kunst

MOTTO:
Ich sage Euch: Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.
Also sprach Zarathustra I. 5.

München
Verlag der Münchner Handelsdruckerei & Verlagsanstalt M. Poessl
1892

Druck der Münchner Handelsdruckerei & Verlagsanstalt M. Poessl München.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Richard Eckstein Nachf. (Hammer & Runge) 1887—89.

Deutsche Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Brachvogel & Ranft 1889—90.

Die Moderne. Berlin. Verlag von Carl Ringer & Sohn 1891.

Henrik Ibsen und das Germanentum in der modernen Litteratur. Berlin. Verlag von Richard Eckstein Nachf. (Hammer & Runge) 1887.

Ernst v. Wildenbruch und das Preussentum in der modernen Litteratur. Berlin. Verlag von Richard Eckstein Nachf. (Hammer & Runge) 1888.

Gottfried Keller oder Humor und Realismus. Berlin. Verlag von Brachvogel & Ranft 1889.

Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? Grossenhain und Leipzig. Verlag von Baumert & Ronge 1888. 2. Aufl. 1889.

Das sexuelle Problem in der modernen Litteratur. Ein Beitrag zur Psychologie der modernen Litteratur und Gesellschaft. Berlin. Sallis'scher Verlag 1890. 4. Aufl. 1891.

Deutsche Gesammt-Ausgabe von Emile Zola's kritisch-theoretischen Werken. Autorisierte Uebersetzung mit kritischen Anmerkungen. Band I. Der naturalistische Roman in Frankreich. Stuttgart, Leipzig, Wien. Deutsche Verlagsanstalt 1892.

In Vorbereitung befinden sich:

Zwischen zwei Jahrhunderten. Studien und Kritiken.

Impressionen. Novellen.

Deutsche Lyrik. Eine moderne Lyriker-Anthologie.

Deutsche Gesammt-Ausgabe von Emile Zola's kritisch-theoretischen Werken. Band II. Der Experimental-Roman. Band III. Der Naturalismus auf dem Theater. Bd. IV. Die französischen Dramatiker u. f.

Vorwort.

Ein Autor, der sein Buch abschliesst, das er nicht allein geschrieben, das er gelebt, erfahren, geschaffen hat, nimmt von einer Lebensperiode Abschied. Er hat sich neu gehäutet. Ein Stück Leben liegt hinter ihm. Alles erscheint ihm anders. Und merkwürdig, jetzt wird er zur Rechenschaft gezogen für Das, was er hinter sich hat. Jetzt wird er eingeschworen auf Etwas, das er abgeschworen hat, indem er es schuf. Hier liegt ein Problem, das bisher noch niemand erkannt hat. Ein Stoff für Tragiker: Ein Autor z. B., der Erfolg hat, und durch den Erfolg in Lebensphasen zurückgeworfen und wieder eingezwängt wird, die er gerade durch sein Werk hat überwinden zu können gehofft.

Ein Autor, der ehrlich ist, müsste seinem Buche einen Epilog nachschicken, in dem er ihm selbst widerspricht. Jedes Werk hat nur einen zuständigen Kritiker und gefährlichsten Feind: den Autor selbst.

Offen gestanden: Ich bin ganz froh, dass ich der Autor des vorliegenden Buches bin. Denn somit bin ich es wenigstens gewiss, dass ich es niemals werde kritisieren müssen. Und das ist immerhin schon ein Glück für mein Buch. Einen härteren und vielleicht grausameren Beurteiler wird es gewiss niemals finden.

Kann man bescheidener sein? — Bescheiden freilich nicht in dem Sinne der Philister! — Kann man skeptischer sein? Und kann man ehrlicher sein?

Und wenn ich Alles in Allem sage: Ich halte mich ein wenig zu gut und ein wenig zu schlecht, und beides zu gleicher Zeit, um mich zum Propheten oder Führer aufzuspielen. Ich habe kein Talent zum Proselyten-Macher — insofern unterscheide ich von allen meinen „Genossen." Ich kann mich nicht selbst zum Besten halten. Ich möchte gern mir und meinen Lesern ein klein wenig die Freiheit erhalten.

Kurz: ich behaupte nicht, den Stein der Weisen gefunden oder den Weg des Heils entdeckt zu haben. Die unanständige Manier vorlauter Programmredner und dumm-schlauer Pfiffikusse ist jedenfalls nicht die Tugend, die mich ziert.

* * *

Und jetzt mein Büchlein geh' deinen Weg und suche dir deine Leser; Leser, die geneigt sind, dich so zu lesen, wie du geschrieben bist, d. h. im Genuss. Nicht stumpfsinniges Lesevieh, das Buch auf Buch herunterwürgt, nicht Berufs- und Geschäftsleser, die nur jedes theoretische Buch sich daraufhin ansehen, wie sich sein Verfasser zu der und jener Frage stellt, wem er Recht giebt und sich anschliesst, wie College A und Freund B hier wegkommt, und was über den Roman X und das Drama Y gesagt ist.

O, die werden sich Alle getäuscht finden! Es ist kein System in diesem Buch, so wenig System, als im Leben selber ist, auch im litterarischen und geistigen Leben nicht. Ich habe mich nicht verpflichtet gefühlt, der Reihe nach Alles durchzugehen und Alle, „die hier genannt sein wollen." Es ist kein Buch der Propaganda, und ein Nicht-

Genannt-Werden bedeutet hier kein Totgeschwiegen-werden-Sollen.

Vielleicht sind hier Wege gebahnt, Hypothesen gestellt, Probleme angedeutet und Brücken geschlagen, deren Ausbau noch einige Generationen wird zu beschäftigen haben. Es ist das Buch eines Menschen, dem plötzlich Alles zum Probleme geworden ist, der an jedem Werke gelernt hat, der mit jedem Tage neu sehen gelernt hat und in jedem neuen Sonnenlichte neu seine Hirngespinnste hat erschimmern lassen. Und wenn ihn etwas besonders beschäftigte, dann setzte er sich hin und zeichnete auf, was ihn bewegte; d. h. er versuchte es aufzuzeichnen; denn ich selbst bin noch der Letzte, den seine eigenen Sachen befriedigen sollen!

Vielleicht verfolge ich das noch Alles einmal in Ausführungen gründlicher, gelehrter, pedantischer. Vielleicht verarbeite ich noch einmal den ungeheuren Ballast des Materials, den ich in dicken Büchern und kleinen Heften, den ich mir in ausführlichen Analysen, Aphorismen und seitenlangen Zitaten aufgespeichert habe. Vielleicht werde auch ich noch einmal vernünftig!

Vielleicht?!

Doch was sollen alle diese Vielleichts! . . .

* * *

Es erübrigt nur noch, dass ich ein Wort über die Entstehungsgeschichte des Buches sage. Und ich thue auch dies nur, um mich vor gewissen Vorwürfen zu bewahren. Sein Geburtsjahr ist volle sechs Jahre zurückzudatieren; oder noch länger, ich weiss es nicht mehr. In den grösseren Teilen abgefasst wurde es im Sommer 1888. Einige Abschnitte sind älter, Vieles auch weit jünger. Es ist nie mehr als ein paar Seiten in einem Zuge geschrieben, und

zwischen zwei auf einander folgenden Abschnitten liegen meist Wochen, oft Monde und manches Mal Jahre, und in den seltensten Fällen sind sie in der Reihenfolge entstanden, in der sie hier im Druck vorliegen. In Folge des ist auch die Terminologie nicht immer ganz einheitlich. So habe ich z. B. die anfangs festgestellte Definition des Begriffes „Realismus“ späterhin nicht immer eingehalten. Einige Kapitel sind sehr lückenhaft ausgefallen, wie ich selbst am besten weiss; vor allem bedaure ich es, dass die formale Seite des Naturalismus nicht ausführlicher ausgefallen ist, so wie ich diese Frage heute zu beschreiben im stande wäre. Doch beabsichtige ich, sie noch einmal in eigenen Schriften weiter auszuführen und die einzelnen Dichter und Gebiete besonders zu behandeln. — Allein ich gebe ja wie gesagt, gar keine geschlossenen Abhandlungen. Das sind hier nur aufgefangene Empfindungen nach der Lectüre, verkürzte Kritiken, durchkreuzte Theorien und plötzlich begriffene Zusammenhänge von Alt und Jung, ein bischen angewandte Seelen-Taucherkunst, unkeusche Aufdeckung von Dichter-Toiletten-Geheimkünsten und boshafter Verrat litterarischer Diplomaten-Kniffe, — für ein theoretisches Werk vielleicht ein wenig zu pikant. Vieles ersonnen auf einsamen Spaziergängen und zusammenertüftelt und niedergekrietzelt in flüchtigen Mussestunden und Zwischen-Stationen, wenn ich in den Mittagspausen oder in tiefer Nacht eingehüllt in der würzigen Wolke der Aegyptischen meinen verwegensten Träumen nachspintisierte. Kurz ein Werk des Nichts-Thuns, ein Kind der Liebe. . . Und deshalb gerade ein ernstes Geschöpf, und — wenn mich meine Vater- und Autoren-Eitelkeit nicht täuscht — auch ein lebensfähiges . . . .

Berlin, im Dezember 1891.

L. B.

Erster Teil.

Der Naturalismus.

Ich sage Euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.
Also sprach Zarathustra I. 5.

I.

„Naturalismus", „Realismus", „Impressionismus", „Symbolismus", „Verismus", „Décadence", „Fin de siècle"! — O diese Fremdwörter! Was lässt sich nicht alles mit denselben ausdrücken und — umgehen! Wie unbestimmt, wie weit, wie umfassend, wie wenig präzis, so ohne Anschaulichkeit! Wie allgemein, wie verallgemeinernd! — Wenn das nun aber die Bestimmung aller technischen Ausdrücke wäre! Eine Begriffsbestimmung muss eben so allgemein, so umfassend als möglich sein! Es soll nicht concret, es muss abstract sein. Es erfüllt eben mit Hoffnung für die Zukunft der germanischen Völker, dass ihre Sprachen noch verhältnismässig so anschaulich, so gegenständlich, noch so wenig tauglich sind für allgemeine Begriffsbestimmungen. Ein Beweis von der Jugend des germanischen Geistes; — wenigstens verglichen mit dem romanischen. Und es ist auch kein Zufall, dass weitaus die grösste Mehrzahl von technischen Ausdrücken den romanischen Sprachen entnommen sind. Kein Beweis von der Armut, sondern von der Fülle der germanischen Sprachen. So muss der Verarmte dem Reichen die Werte seines Reichthums geben!

II.

Naturalismus. Was heisst das Wort alles auf deutsch? So viel Werte, so viel Begriffe das Wort enthält, eben so viel Verdeutschungen sind möglich, von denen aber, wohl

gemerkt! keine einzige den ganzen Begriff „Naturalismus“ wiedergiebt, deckt oder ausfüllt. Hier stehen einige davon: Natürlichkeit, Naturwahrheit, Naturgemässheit, Naturempfindung, Naturerkenntnis, Naturkraft, Natursinn, Naturgefühl, Rückkehr zur Natur, Annäherung an die Natur, Liebe zur Natur, Naturfreiheit, Natureinfachheit, Naturreinheit, Naturschönheit, Naturwirklichkeit, Naturwissenschaft, Naturfreude, Kampf gegen Unnatur u. s. f. u. s. f. Man kann den Begriff aber noch anders erläutern, ohne das Wort „Natur“ selbst zur Hülfe zu nehmen. Man denke nur an die vielen möglichen Gegensätze, die man zum Naturalismus anwenden kann; z. B. Kunst, Convention, Kultur, Gesellschaft, Sitte, Gesetz, Gebundenheit, Formalismus, Schule, Akademismus, Raffinement, Phrase, System, Verhüllung. Romantik, Phantastik, Metaphysik; — Wissenschaft, Philosophie, Idealismus, Personalismus; — das Ueberirdische, Gemachte, Ersonnene, Erfundene, Erlogene, Kranke, Verderbte u. s. w.

III.

Allen diesen vielen Bestimmungen und Gegensätzlichkeiten liesse sich indess noch leicht eine dreifache Anzahl hinzufügen, sofern es auf Vollständigkeit hier irgendwie abgesehen wäre. Ich glaube aber, dass sich aus Allem eine dreifache Erklärung des Naturalismus herleiten wird. Wer im Naturalismus eine Reaction erkennt, ist eben so im Recht, als wer ihn als einen Fortschritt ansieht. Und zugleich ist er etwas an die Gegenwart Gebundenes. Also etwas Vergangenheit, etwas Vergängliches, etwas Zukünftiges. Ich bestimme ihn als: Rückkehr zur Natur, als Annäherung an die Natur und als Zeichen der „Zeit der Naturwissenschaften“, d. h. als den speziellen Ausdruck der modernen Weltanschauung, insbesondere der sozialen Bewegung.

Rückkehr zur Natur.

IV.

Allerdings ein Stück litterarhistorischer Tautologie! Aber eine Tautologie, die noch so oft sich wiederholt hat, als eine Kunst, als ein Volk im Begriff stand, sich zu verjüngen. Der Naturalismus in diesem Sinne genommen, bedeutet nicht allein für Deutschland, sondern fast für kein einziges europäisches Land etwas Neues. Diese Reaction tritt ein, so oft sich irgendwo Formen, Einrichtungen überlebt haben, dem Volke aber noch gesunde Kraft genug innewohnt, das Unnatürliche, Unsinnige, Unnütze solcher Formen und Einrichtungen zu empfinden. Denn da dergleichen Formen oder Einrichtungen für gewöhnlich ein altes geheiligtes Ansehen haben, da sie dem Volke oft schlechtweg ein Stück Geschichte, ein Stück Vergangenheit bedeuten und an dieselben gerade die reichsten, angesehensten und vornehmsten Geschlechter oder Individuen mit starrer Kraft halten: so ist diese Befreiung nur möglich, wenn sich auf der andern Seite eine ebenso grosse Gegenkraft anstaut, d. h. jedesmal nur durch eine Revolution. Revolutionen in Geschichte und Kunst bedeuten also meistenteils eigentlich gewaltsame Reactionen (wofür sie auch alle der Schwarmgeisterei abholden Geister wie Goethe richtig erkannt haben) — eine Rückkehr zu irgend einer Vergangenheit, zu ursprünglichen, natürlichen Zuständen.

V.

Daher neben der Ursprünglichkeit des Naturgefühls die Rohheit in allen derartigen Fällen, die leicht bis zur Schamlosigkeit und Vertiertheit geht. Aus ihnen spricht ein empörtes Naturgefühl, nicht selten das politische oder künstlerische Gewissen eines Volkes. Der Hass gegen Formelwesen artet

bald aus in einen Hass gegen alle Form (man denke an die Stürmer und Dränger aller Zeiten), der Widerwillen gegen lästige Gesetze zur Anarchie. Schon soll die Natur nicht mehr zu ihrem Recht, sie soll jetzt zur ausschliesslichen Geltung kommen (Rousseau). In dieser Epoche der Litteratur finden wir als ewige Gegensätze: Natur und Convention, Volk und Gesellschaft, Freiheit und Gesetz. Und in dieser Epoche bleiben auch allemal die Revolutionäre stecken. In ihr waren wir im Wesentlichen bis vor kurzem auch jetzt wieder völlig befangen, ja sind es zum grösseren Teil eigentlich noch. Man vergesse nicht, wer diese Revolutionen anzustiften pflegt: gerade die entarteten, von der Cultur verdorbenen Geister, deren ganzer Hass gegen die Cultur oft eben darin begründet liegt, dass sie ein Stiefkind der Cultur sind. Oder auch ein Stiefkind der Natur, die sie dann aber mit um so grösserer Leidenschaftlichkeit lieben. Alle Naturprediger empfinden die Natur gar nicht als Natur, sondern nur als Stimulans zur Natur, zur Natürlichkeit, als Reagens gegen die Unnatur der Gesellschaft. Es sind gerade die Unnatürlichen, die Entheiligten, die die Natur als Evangelium predigen, die irgend einmal, aus irgend einem Grunde — vielleicht ohne eigenes Verschulden — gegen die Natur frevelten und den Stachel dieses Frevels nicht mehr los werden können! Im tiefsten Herzen wie viel Raffinement, wie viel Unnatur, wie viel Verlogenheit! Und was ist solchen Geistern der Naturalismus anders als ein neues Raffinement, eine Quelle neuer Lügen! Und welcher Kreise pflegt sich auch jedesmal der Naturalismus oder die naturalistische Revolution zuerst und zumeist zu bemächtigen?! Gerade der höchsten, von den Culturkrankheiten am schlimmsten infizierten! Denn gerade sie, für die es kein Vorwärts mehr giebt, müssen irgend wohin zurück. Mit anderen Worten: es revoltiert die Gesellschaft gegen sich selber, die Unnatur wider sich selbst.

VI.

Ein weitaus schönerer Typus der Naturreaction als Rousseau ist Byron. Ihm und den ihm verwandten Geistern bedeutet die Natur so etwas als das Paradies ihrer Unschuld: Natur — Kindheit — Goldenes Zeitalter. Sie schwelgen in Erinnerungen, vergessen gern die Gegenwart; sie wollen, sie müssen etwas haben, das ihre Instincte einschläfert. Sie suchen Selbstvergessenheit in der Natur, und sie schwelgen im Naturgenuss, so lange sie sich selbst vergessen können. So Werther, so Klopstock, so mehr oder minder alle Romantiker. Den Gipfel dieses Naturgenusses bedeutet der dritte Gesang von Byrons „Childe Harold", — die schönste Elegie, die vielleicht das moderne Europa aufzuweisen hat; und gleichzeitig der Culminationspunkt derjenigen litterarischen Strömung, die man zusammenfassend die europäische Romantik nennen kann.

Diese Geister sehen in der Natur, was sie gewesen, jene, was sie geworden, wozu sie entartet, was sie unwiederbringlich verloren haben. Ihnen ist die Natur eine Quelle des Genusses, jenen eine Stätte der Qual.

Dem Einen ist die Natur eine Geliebte, dem Andern ward sie zur Maîtresse, womit freilich nicht gesagt sein soll, dass die Geliebte nicht schliesslich zur Maîtresse werden, und die Maîtresse am Ende ihre Unschuld wieder finden konnte, oder vollends Maîtresse und Geliebte in einer Person sich wieder vereinigen können.

Jedenfalls aber, und darauf kommt es an, lieben sie sie beide als etwas ihrem Wesen Contraires. Sie selbst sind also nicht mehr Natur.

VII.

Dem Cultus des Weibes folgt regelmässig der Ruf nach Emanzipation des Weibes. Dem Cultus der Natur Emanzipation der Natur.

Ihn stimmten das Junge Deutschland mit Heine an der Spitze und die französischen Romantiker an. Verherrlichung der Natur, Freiheit der Sinne, Rechtfertigung der Instincte hiess ihr Kunstevangelium. „Emanzipation des Fleisches“, „Freie Liebe“, „freie Wahlumarmung“, so scholl es und schallt es zum Teil wieder von diesseits und jenseits des Rheines. Gleichberechtigung, wie zwischen Mann und Weib, so zwischen Geist und Sinnlichkeit, Spiritualismus und Sensualismus wurde gefordert; und da Gleichberechtigung im ganzen Bereich der Natur nirgends möglich ist, so schwankte man ewig zwischen den beiden Polen. Hier pries man Mondschein, Unschuld, sang das Zarteste, Geistigste, — dort feierte man wahrhafte Orgien. Ein Gegensatz, der in den beiden hervorragendsten Dichtern, in Heine und Musset, seinen schärfsten und rätselhaftesten Ausdruck gefunden, und der vor allem mit dazu beigetragen hat, dass, zumal der erstere, so vielen Missverständnissen konnte ausgesetzt sein.

Bald will man die Natur als seine Geliebte, bald als seine Maîtresse, bald als sein rechtmässig anerkanntes Weib, aber am liebsten als alles drei. Die Natur in ihrem weitestem Umfang gedacht.

Und welch' Gegensatz gegen den früheren Naturcultus! Rousseau und Byron — ich nenne beide immer als Typen — um sich selbst und die Gesellschaft zu vergessen. Heine und Musset hingegen — beide wiederum nur als Typen genommen — wollen, dass die Natur bei ihnen einkehre. Haben jene die Natur vergöttert, so wollen diese den Menschen, sich selber naturalisieren, wieder selbst Natur sein.

VIII.

Man spielt nie ungestraft eine fremde Rolle. Die Natur rächt sich an uns. Sie war krank und machte uns mit krank. Und der moderne Naturalismus geht wieder den contrairen Weg. Seine Tendenz ist, soweit er Reaction bedeutet

wider die Natur. Er zahlte ihr die Demütigungen Rousseau's, die er dem Menschen vor der Natur zugedacht, zehnfach heim. Er zeigt sie am liebsten in ihrer Nacktheit und krankhaften Entartung. Der moderne Naturalismus reizt die Sinne nicht und ruft keine Leidenschaften wach.

Heines Naturalismus war im Grunde ein Personalismus. Derjenige Zolas natürlich ein Anti-Personalismus. Also eine zwiefache Reaction. Zola's ganze Kunstrichtung — und Alles was ihr verwandt ist — Personenfeindlich, entheröisierend Auch bei ihm ist Mensch und Natur ewig entzweit. Aber die Natur ist bei ihm ohne Naivetät, der Mensch ohne Freiheit und Selbstbestimmung. Die Natur sucht den Menschen, der Mensch die Natur, beide können sich nicht finden, und wenn sie sich finden, nicht verstehen. Seine Natur ist entgöttert, seine Menscheit entsinnlicht.

In einem seiner schönsten Romane hat Zola dieser Entfremdung von Mensch und Natur einen wunderbaren Ausdruck gegeben. „La Faute de l'Abbé Mouret" behandelt die Vertreibung der Menschen aus dem Paradiese der Natur (Le paradou). Der entsinnlichte Mensch kann in der Natur keine Heilung mehr finden, die Natur muss am Menschen zu Grunde gehen.

Wie anders schilderten doch dereinst die Romantiker das Verhältniss von Mensch und Natur! Wie nahe hätte es hier für die Laube, Gutzkow gelegen, ihre Tendenz von der „freien Liebe" siegreich durchzuführen! Nichts von alle dem hier! Oder wie anders diese Albine, diese Angélique, etwa verglichen mit Haydie „der Natur Braut"!

IX.

Die modernen Argonauten sind also gründlich festgesessen auf ihrer Fahrt nach dem goldenen Vliess ihrer natürlichen Unschuld. Und welche wunderliche Umwege haben sie nicht gemacht! Wer beschreibt all den Jubel, die stille Weh-

mut, die unbändige Ausgelassenheit und den Schmerz, die sie erfahren, die Wunder und Schrecken, die sie geschaut! Wer würde es glauben, dass all' diese wilden und zahmen Gesellen sich zu einer gemeinsamen Reise hätten entschliessen können! Wer hätte es sie selbst glauben gemacht, die noch alle, von Rousseau bis Wagner und Zola, sich beredet hatten, dass sie die ersten auf dem Wege seien; von denen jeder die Vergangenheit geleugnet, die Vergangenheit hat leugnen müssen, von denen jeder geglaubt, die Geschichte auf den Kopf stellen zu können, und die sich untereinander meist gründlich gehasst! Alle sind sie gescheitert. Frühzeitiger Tod, Krankheit, Wahnsinn, Verbannung, innere Zerrüttung und Selbstmord war ihr Loos. Und Jeder mass sich selbst erst allein die Schuld bei, und keiner dachte daran, dass die romantische Fahrt einen Irrweg eingeschlagen haben könnte, dass das Land, das sie zu entdecken ausfuhren, nirgends existierte, als in ihrer Phantasie. Niemand, ausser Zola, dessen Grösse sich kaum irgendwo deutlicher zeigt, als in der Conception des Abbé Mouret.

X.

Sofern der Naturalismus eine Reaction bedeutet, ist er ganz Romantik. Und so ist auch Zola, den ich als Vertreter des modernen Naturalismus eben so typisch nehme als für frühere Epochen Rousseau, Byron und Heine, ein halber Romantiker. [1]) Wie der moderne Mensch (Abbé Mouret) nicht mehr mit der Natur zusammenkommen oder richtiger zusammenbleiben kann, so kann der moderne Künstler nicht mehr mit dem Naturobjekt zusammenkommen oder zusammenbleiben. Das ist der Inhalt von „L'Oeuvre". So sehnt sich der Skandinavier zurück zu seinem Meer, seiner Natur, ohne doch wieder ein Stück Natur sein zu können. Er muss die Sehnsucht nach

1) Vergl. Georg Brandes: Emile Zola. (Litterarische Volkshefte Nr. 10. Berlin 1889).

der ihm ewig verlorenen Natur überwinden oder zu Grunde gehen. Jenes thut anscheinend Ibsens vorjüngste Heldin, dieses Jonas Lie's „Hellseher".

XI.

Muss ich noch sagen, dass auch der Begriff „Natur" hier die verschiedenartigsten Bedeutungen haben kann, so verschiedenartig, als das Wesen derer verschiedenartig ist, die diese Natur zu suchen auszogen! Wer da glaubt, das Wort „Naturalismus" so leichthin in sein geliebtes Deutsch übertragen zu können, dem sei vorerst einmal die Aufgabe gestellt, das Wort „Natur" selbst zu übersetzen.

Was kann Natur nicht Alles bedeuten, und was hat sie nicht Alles bedeutet! Dem Einen ist sie die verlorene Unschuld, dem Anderen die Leidenschaft und Urkraft, jenem die Freiheit, diesem die Sinnlichkeit; dem Meeranwohner das Meer, dem Tyroler das Gebirge, dem Deutschen der Wald; Vielen das Nakte, Manchen das Freie, Einigen das Alltägliche, Anderen das Exotische, Wenigen das Vernünftige, den Meisten das Verlorene, fast Allen das Vergangene" [1]).

Und eben so verschiedenartig ist der Naturalismus, wenn er sich als Kunst äussert.

---

[1]) Uebrigens verhält es sich ganz ähnlich so mit den Begriffen Volk, Freiheit, Deutsch. Wenn die Parteien in erbitterter Fehde liegen und „Volkshass", „Reichsfeindschaft", „Attentat auf die Freiheit" und dgl. mehr sich gegenseitig vorwerfen, dann sind die Ehrlicheren auch thatsächlich im Recht. Denn sie sehen das, was sie als deutsch, frei, volksthümlich empfinden, gefährdet. — Und was versteht man nicht Alles unter Volk! Die Einen den Bürger, die Andern den Arbeiter, ein Dritter den Soldaten, ein Vierter den Beamten, ein Fünfter den Adel und ein Sechster den Gouvermentalen. Der Eine die Alten, der Andere die Jungen, wieder ein Anderer die Besitzenden, Ansässigen, am Herkömmlichen Festhaltenden, und ein Anderer wieder gerade die Armen, Arbeitenden, Unzufriedenen, Umherschweifenden, die Neuerer. — Freiheit ist dem Einen Freiheit der Wahl, dem Zweiten Freiheit der Rede, dem Dritten Freiheit des Handels, dem Vierten Freiheit des öffentlichen Verkehrs, wieder Anderen: Freiheit der Beamten, Freiheit der

Rousseau, Klopstock, Goethe, Klinger, Lenz, Schiller, Bürger, Schubart, Byron, Burns, die Romantiker sammt und sonders bis herab auf Wagner und Zola sind Naturalisten dieser Art, nämlich Romantiker. Vielen wie Wagner und den modernen politischen Naturalisten hat sich z. B. die Natur vorerst als das Volks- und Racenmässige offenbart. Bei Wagner ist germanisch und naturalistisch fast gleichbedeutend. Auch der Hang zum Mittelalter ist eine Art von Naturalismus, nämlich die Rückkehr zur ursprünglichen Natur des deutschen Volkes. Alle Rückwärtsler sind in diesem Sinne Naturalisten; sie wollen alle zurük zu irgend einer Art Natur!

Regierung, Freiheit des Verbrechens, Freiheit der Sitte, Freiheit des Geldes, Freiheit des Arbeitgebers; — oder, da Freiheit in den meisten Fällen etwas Negatives bedeutet: Freiheit von der Polizei, vom Gelde, von der Regierung, vom Gesetz, von der Sitte, vom Herkommen, von der Pflicht, und nicht zum mindesten Freiheit vom Volke. An Freiheit des Geistes denken noch die Allerwenigsten, eher schon an Freiheit vom Geiste. — Nun, und was endlich heute Alles unter Deutsch verstanden wird, das ist gar nicht mehr festzustellen. Schade nur, dass man gerade das Beste und Edelste als undeutsch zu verdächtigen sich befleissigt, und dass sich alle Art von politischer, geistiger und moralischer Feigheit (o gewiss eine deutsche Eigenschaft, eine urdeutsche germanische, eine teutonische Eigenschaft!) unter dem Deckmantel nationaler Gesinnung birgt! —

Zur Bedeutung des Wortes „Volk" sagte Bismarck einmal im Reichstage: Auch ich gehöre zum Volke, auch der Kaiser gehört zum Volk. Vielleicht hat sich hier der grosse Kanzler doch nicht ganz correct ausgedrückt. Louis XIV. sprach präziser: L'État c'est Moi.

Angesichts einer so auseinander gehenden Vorstellung bei denselben Worten, ist die Aufgabe, nicht eine Spracheinheit, sondern neue Sprachmehrheiten zu bilden. Unter den Gebildeten einer Nation werden sich in Zukunft kaum noch hundert Menschen auf dasselbe Idiom hin verständigen. Es kommt vielleicht einmal — in Jahrtausenden — die Zeit, in welcher die Monolingua so natürlich erscheint wie heut die Monogamie! —

XII.

Natur ist jedem ein Stück seiner selbst, das frei werden möchte; — also Leidenschaft, Kraft, Sinnlichkeit. Aber auch ein Stück seines Gegenteils, das er ersehnt. So tritt dem Manne immer das Weib als Natur entgegen. Und deshalb finden wir auch — ja beinahe ausschliesslich — das Weib als Symbol der Natur und des Natürlichen, und die Liebe als höchste Feier der Natur gepriesen. Der Mann muss in dem Weibe, d. h. nicht in jedem Weibe, nicht in dem emanzipirten, sondern in seinem, dem weiblichen Weibe, immer einen Ausdruck der Natur finden,[1] so gewiss, als wie das Weib, wenn es Künstler wäre, die Natur in dem Manne darstellen würde und auch thatsächlich in ihm erblickt. Aber thatsächlich hat es noch keinen weiblichen Künstler gegeben — weiblich und productiv sind die sichersten Gegensätze, die es giebt in der Natur. Wo das Weib bisher künstlerisch thätig war, war sie es nie als Weib, sondern immer in einer Art von Emanzipation mit ihr fremden, mit männlichen Grundtrieben und Instincten. Wenigstens sieht es dann stets mit männlichen Augen. Und das hat sich gerade darin verraten,

---

[1]) Während unter den modernen Dichtern, Künstlern zum Teil auch Philosophen und Gelehrten — streng genommen unter allen Männern — Uebereinstimmung darüber herrscht, dass in dem Weibe ein Stück ursprünglicherer, vollerer, runderer Natur zu erblicken sei, lässt sich ein Weib unter den Männern also vernehmen: Die Natur will immer den Mann. Das Weib ist nur ein Missgriff der Natur. So der Naturphilosoph Oken. Ich nenne ihn das Weib unter den Männern, denn dieser Gedanke verrät ihn. So haben niemals über das Weib die wahren, natürlichen, männlichen Männer gedacht.

Der Mann findet seine natürlichen Feinde nur unter den Männern, wie das Weib so recht von Herzen nur von ihrem eigenen Geschlechte gehasst wird. Weiberhass unter den Männern ist stets ein Zeichen männlicher Geschlechtsdegeneration. Und ob es damit im Zusammenhang steht, dass man den Männerhass gerade so oft unter emanzipierten Frauenzimmern findet?

was das Weib als Liebe und was es als Natur dargestellt hat. Und das war fast immer jenes, das auch dem Manne als Liebe und Natur entgegentritt. — Das Weib, so lang es Weib bleibt, — und von allen andern ist hier füglich gar nicht die Rede — wird sich über seine Art Liebe und Natur auch niemals verraten. Das lässt sein weibliches Schamgefühl schon gar nicht zu — und sein Mangel an Ehrlichkeit. Denn hierin, hinsichtlich seiner Geschlechtsinstincte, ist es immer unehrlich!

Annäherung an die Natur.

Ich sage Euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.
Also sprach Zarathustra I. 5.

I.

So weit bedeutete der Naturalismus ein Hinab, ein Hinweg, ein Hinaus! Also Romantik, Reaction, Revolution. Und diese Art von Realismus ist so weit im Uebergewicht, dass er vielen, und oft gerade den tiefsten Geistern, als eine „bedauernswerte Verirrung“ erschien; so schon im vorigen Jahrhundert, so noch heute. Man denke, wie einer unserer feinsten Geister, wie Lichtenberg noch über „die Originalgenies“ der Sturm- und Drangperiode gedacht hat! Und ist man vielleicht immer noch geneigt, Lessings cynische Bemerkung zum „Werther“ als nichts weiter als eine litterarische Tölpelei, vielleicht gar geheimen Neid anzusehen? Ohne dass bestritten werden kann, dass Lessing den Werther thatsächlich nicht verstand! Aber wer verstand denn damals Lessing? Und ist es immer Unverstand oder Dummheit, eine Zeit, eine Bewegung nicht zu verstehen? Und muss man etwas, das man nicht versteht, gleich missverstehen? Lessing verstand etwas im „Werther“ nur zu wohl und besser als jemand nach ihm — sein Denker-Instinkt hatte ihn sofort darauf verwiesen, nämlich, dass der „Werther“ geistig genommen, einen Rückfall bedeute. Culturell betrachtet, lag ja in diesem „Werther“ zunächst gar kein Hinauf, so wenig als in Rousseau, so wenig als in aller Romantik. Zunächst! Und in diesem Falle sah Lessing, wie alle geraden Denker,

eben nur das Nächste! Das war seine Kurzsichtigkeit. Denn dass die Cultur keine geraden Wege einschlägt, begreifen sie nie: dass in jedem Umschlag schon das Mittel zum Fortschritt liegt; und dass die Natur gescheidt genug ist, wo sie nicht vorwärts kommt, ein resolutes Zurück sich zuzurufen! So geht der Mensch, der sich verirrt hat, lieber noch einmal zurück, um sich zu orientieren. Am Ausgangspunkt angelangt, ist er damit schon ein Stück vorwärts gekommen. Er weiss nun, wo er hinaus muss.

Und so ist in jedem Rückwärts auch zugleich die Möglichkeit zu einem neuen und entschiedenen, jedenfalls erfolgreicheren Vorwärts gegeben. Aber so wollen es die Rückwärtsler niemals verstanden haben!

II.

Ich habe das Gleichnis vom Weg und vom Umweg gebraucht. Ein anderes, ein einfacheres liegt näher. Natur und Geist verhalten sich wie Kreis und Polygon Alle geistige, d. i. vernünftige Arbeit, ist eine geradlinige; und jedesmal wird ein Stück Natur dabei negiert, geleugnet. Das ewige Bemühen aller Cultur ist, den Kreis durch Polygone auszudrücken. Anfangs grob, in wenigen geraden Linien, aber immer feiner, in immer verzweigteren, in immer kleineren, immer häufigeren Strichen. Das Polygon nähert sich sichtbar dem Kreise. Aber niemals vermag es ihn ganz auszufüllen. Immer noch bleibt ein Stück Rest, immer geht eine Vergewaltigung an der Natur vor. Dies Stück Naturrest immer kleiner zu machen lautet die Aufgabe in Kunst und Leben.

III.

Dies Stück Natur, wie manigfaltig wird es benannt! In der Grammatik sind es die Ausnahmen, in der Jurisprudenz heisst es Ungerechtigkeit, in der Philosophie nennt es sich das Unerforschliche, das Geheimnis, das Rätsel, Problem,

das Göttliche, oder das Ding an sich, zuweilen Unwahrheit oder freche Lüge u. s. f. Das heisst, wenn es sich als nicht ausgedrückte, als nicht umfasste Natur bereits fühlt. Jahrtausende hat es gar keinen Namen, zählt es gar nicht mit in der Cultur, ob es sich gleich auch schon geheimnisvoll ankündigt. Hier ist die Natur eine ausgestossene und fühlt dies gar nicht einmal als Ungerechtigkeit. Sie weiss selbst noch gar nichts mit sich anzufangen. Die Formel für sie ist noch nicht gefunden, die Projection der letzten Linien auf sie hin noch nicht vorgenommen. Ja nicht einmal als das unbekannte X ist sie gedacht und mit in die Rechnung gezogen. Die Arbeit der Wissenschaft und Politik ist es, diese Projektion vorzunehmen, d. h. das Polygon zu vergrössern und so einem Stücke Natur zu seinem Rechte zu verhelfen. Die Kunst aber, sofern sie eine neue, originelle, eine „dionysische“ ist, schwingt sich jählings mit einem salto mortale über diese Grenzlinien und wird so orgiastisch, selbst Natur, und das ist in einem höheren Sinne — naturalistisch. Wie sie hier bereits Natur ist und nicht erst sein will, so will sie auch den Fortschritt nicht, sondern bedeutet ihn eben schon. Ihr Reich ist eine Sphäre, die vielleicht erst nach Jahrhunderten von der Wissenschaft ausgemessen und von der Cultur angebaut wird. —

IV.

Hier liegt der Hauptfehler Schillers, moderne und sentimentalische Poesie als identisch zu nehmen. Die moderne Kunst ist ebensogut eine naive (Natur) als die griechische. Nur ist die griechische Natur nicht mehr unsere Natur. Was den Griechen noch Natur war, ist uns bereits Cultur und als Natur selbst schliesslich gar nicht mehr verständlich und fassbar. Und unsere Natur wieder ahnten jene noch gar nicht. Was hätte z. B. wohl Aristoteles zu Shakespeare — diesem Stück moderner, nordischer, germanischer Natur — gesagt? Der Stagirite hätte sich wahrscheinlich diesem Phaenomen

von Natur gegenüber sehr unweise geäussert! So unweise, wie noch alle Weisen dem Zukünftigen gegenüber. Z. B. Lessing gegen Goethe. Das Stück Vergangenheit, rückfälliger Natur in Goethe hat Lessing sofort und trefflich begriffen, die Zukunft in Goethe hat er kaum geahnt, geschweige denn begriffen.

Was wir als Naivetät der Griechen ansehen, erschien ihnen zuweilen als höchst sentimental. Uns erscheint überhaupt alle alte vererbte Natur naive Natur — und nur die neue und verlorene sentimental, da eben die neue es gerade ist, die den Verlust der alten oft am deutlichsten oder krassesten erkennen oder ahnen lässt (wie in dem Fall „Werther"). Euripides hingegen, der uns ja heute auch naiv geworden ist, war einst ein Ausbund von Raffinement und Sentimentalität; während unser grosser Melancholiker Lenau ein durchaus naiver Dichter ist. Wir sprechen ja auch immer noch von Werther'scher Sentimentalität. Nur von Goethe'scher Sentimentalität mögen wir nichts mehr wissen! —

V.

Wie? Und was eben noch als ein Atavismus bezeichnet war, als ein Rückfall in irgend eine Vergangenheit, hier soll es nun ein Sprung in die Zukunft sein? Warum nicht? Ja, es ist eigentlich schon angedeutet. Kann nicht gerade das, was in ihnen nach vorwärts drängte, sich zunächst in einer Sehnsucht nach einer Vergangenheit geltend machen? Kann nicht die Sentimentalität der modernen Welt eben die erste entscheidende Aeusserung moderner Natur sein? Und ist es so seltsam, dass sich die Geister gerade im Höchsten belügen? Zurück nennen, was vielleicht ein Hinauf ist? Und sind nicht genug Geister, die edelsten und besten, an diesem tiefen, unerklärten, ihnen ewig unerklärlichen Widerspruch zu Grunde gegangen? Sollte es — vielleicht mit dem „Kainsstempel" auf der Stirne doch etwas auf sich haben? Wer kennt die Schmerzen und Qualen derer, die jenseits aller

Gesetze und Regeln, kurz aller Kreise des gegebenen Augenblicks, d. h. also mitten drin in der Zukunft leben, und ihre Existenz, d. h. diese Zukunft, just ihre Gegenwart, durch die Vergangenheit rechtfertigen wollen, vielleicht auch müssen! Sich also nicht rechtfertigen können, sich selbst verdammen müssen durch das ihnen innewohnende Gewissen der Vergangenheit, d. h. sich selbst negieren! Und das thun alle die, welche nicht den Mut der Zukunft haben und doch Zukunft sind, also den Mut nicht zu sich selber haben! Und dieser Fall ist gar nicht einmal so selten, vielleicht sogar der gewöhnliche! Und namentlich unter den Deutschen, den prädestinierten Histoikern! —

VI.

Unsere Promisskritiker, die keine „Idealisten" mehr sein möchten und doch den „Naturalismus" — bei uns in Deutschland fast immer noch ausschliesslich als „Zolaismus" und besten Falls als „Ibsenmanier" verstanden — noch nicht zuzugestehen wagen, haben sich, immer „die mittlere Tugend" übend, auf den „Realismus in der Kunst" hin geeinigt. Als ob das nicht, wie sie den Realismus verstehen, die Negation von beiden wäre.

„Realismus" — Wirklichkeits-Sinn, Thatsächlichkeits-Sinn, Erkennbarkeit, Beweisbarkeit, Vernünftigkeit im gemeinen Verstande des Worts.

Brauch' ich noch zu sagen, dass Naturalismus nichts von alle dem ist. Der Realismus, wie er sich in unserer zeitgenössischen Litteratur meist äussert, ist augenscheinlich, thatsächlich, vernünftig. Der Naturalismus aber ist schlechtweg unvernünftig, von der Vernunft unbegriffen. Denn sobald die Vernunft dahinter kommt, ist es mit dem Naturalismus zu Ende. Er muss erst wieder auf's Neue unvernünftig werden, um Naturalismus zu sein! In seiner Unvernunft allein dokumentiert er sich. Den Künstlern, die sofort von den Vernünftigen begriffen werden, prophezeie ich keine lange

Dauer. Der Künstler wendet sich daher auch mit Vorliebe an die Unvernünftigen — das Volk. Als Goethe anfing von den Vernünftigen begriffen zu werden, wurde er unpopulär.

Ich habe auch gefunden, dass die grossen Künstler, und das sind die grossen Naturalisten, wie vom Standpunkt der Vernunft, so der Realität bekämpft werden. Sie haben im gemeinen Sinne keine Realität, oder besser: noch keine Realität. Was sie sehen, was sie darstellen, hat keine Greifbarkeit, meist noch keine Form, fast niemals einen Namen. Sie eben als Sprach- und Formenschöpfer müssen ihnen beides erst geben. Man lasse sich nicht beirren dadurch, dass sie oft aus irgend welchem Grund gegebene Worte, gegebene Formen oder Motive verwenden. Oft ist es ein Betrug, vielleicht ein Selbstbetrug! Der Inhalt ist doch ein anderer. Wie ungeniert bediente sich Shakespeare der heterogensten Stoffe und Formen! Er bereitete seinen Zeitgenossen, die vielleicht nichts als diesen Stoff, diese Formen sahen, ein Gaukelspiel! Was dahinter steckte, das war sein Geheimnis, seine Schuld. Wer sagt, dass er es nicht selbst also aufgefasst hat?

VII.

Was ist das „Unerfreuliche", um Goethisch zu reden, am Realismus gewöhnlicher Art? Das Kleinliche, das Kokettieren mit der Philistermoral, mit der Philistervernunft. Es ist die Not und keine Notwendigkeit, die zu ihm hinleitet. Der Realist steht am Ende einer Cultur-Epoche, wie der Naturalist am Anfang. Jener vergeht mit dem Tage, dessen Götze er ist. Er hat zwar Realität, d. i. Thatsächlichkeit — die Welt, wie er sie sieht, ist in dem Augenblick thatsächlich so — aber keine Natur. Er steht gerade auf der äussersten Linie, die der Cultur gegenwärtig gezogen ist und tanzt auf ihr herum wie der Seilkünstler auf dem Seile, unsicher, schwankend, ängstlich, ohne Mut, vor- und rückwärts, nach oben oder unten zu schauen. Er ist ein Stück abstracter Cultur, und deshalb ist ihm alle Natur gleich unleidlich, ob sie sich als Vergangen-

heit oder Zukunft äussert. Er will, er kennt nur den Tag. Und wenn man seinen Kunststückchen zujubelt, o, beneidet ihm nicht sein Glück: es ist das fragwürdigste! Jeden Augenblick fürchten zu müssen, hinunterzustürzen in ungemessene Tiefen! Nie festen Boden unter den Füssen zu haben! Aber, o Glück, er kennt seine Gefahren nicht! Und das giebt ihm Sicherheit, kurzes Behagen! Doch die Wissenden lassen sich nicht täuschen. Er hat in die Luft gebaut! Und alle anderen, — sie haben nicht einmal dieses Seil. Sie müssen sich selber tragen und ganz ihrer Kraft vertrauen. Aber sie haben Flügel, und da können sie's schon eine Weile aushalten. —

VIII.

Ist der Naturalist kein Künstler, sondern ein Handelnder, etwa ein Reformator, Religionsstifter, Staatengründer, so wird er von der übrigen Welt, von den Thatsächlichen als Verbrecher empfunden, und sofern er die Thatsächlichkeit nicht von sich streifen kann, empfindet er sich selbst als solchen.

Es ist nur eine von den vielen Banalitäten, welche die „Realisten" in die Welt gesetzt haben, den Begriff „Schuld" in der Tragödie zu leugnen. Und wenn sie noch wenigstens so klug gewesen wären, aus der sogenannten Schuld der Helden diejenige ihrer Dichter herauszulesen, aus jeder Tragödie eine fürchterliche Anklage des Tragöden herauszuhören! Man hat das kaum bei Goethe vermocht, trotz seiner ausdrücklichen Erklärung, dass alle seine Werke als Selbstbekenntnisse hinzunehmen seien!

Welches ist die Schuld Romeo's und Julia's? Oder hätten sie in der That keine? Vielleicht doch? Etwa so aufgefasst: das Durchschlagen des Individualismus, das in ihren Handlungen zu Tage tritt, und in Folge dessen das Durchbrechen einer Schranke? Wenn man will, kann man das „tragisches Schicksal" nennen statt „Schuld". Allein eine Schuld, d. h. ein Verbrechen, ein soziales Vergehen liegt im Augenblick immer vor! Eine Julia, die sagt, ja, die nur

denkt: „Was ist mir Montague?“ u. s. w. ist schuldig an ihrem Geschlecht, an ihrer Familie! Nur muss man freilich das Wort „Schuld“ nicht im spiessbürgerlichen, kriminalistischen Sinne nehmen!

Schuld kann schon allein in der Existenz einer Person, ihrer ganzen Beschaffenheit, ihrem Denken und Empfinden liegen.

Faust ist im theologischen Sinne immer schuldig, auch wenn er nie ein Gretchen verführt hat. Und ihm darf man eine theologische Schuld schon anrechnen, denn er ist ein theologischer Charakter. Das macht freilich den Prolog im Himmel etwas problematisch. Der Theologengott wird den Fausttrieb, ja er kann ihn gar nicht mehr mit dem Bewusstsein des rechten Weges vereinbar halten. —

Irgend eine Schuld muss sogar notgedrungen in der Tragödie vorhanden sein. Denn ist nichts dergleichen vorhanden, dann giebt es ja auch keinen dramatischen Gegensatz, also keinen dramatischen Charakter, mithin kein Drama. Ist es aber eine Schuld, die nur für den dramatischen Gegenpart, nicht für den Dichter, nicht für den Zuschauer besteht — vielleicht nicht mehr besteht — man wird eine solche Art von Kunst oft in Dilettantenstücken finden — dann ist das Drama auch ethisch indifferent und verliert mithin seine letzte Daseinsberechtigung.

IX.

Den Griechen galt das Durchbrechen der politischen und sozialen Schranken, das Nicht-Maas-halten-können, (die Hybris), als das furchtbarste aller Verbrechen.

Wer sagt, dass diess bei uns anders sei? Dass die moderne Gesellschaft weniger furchtbar sei? Wir haben nur andere Modalitäten, andere — Namen. Nicht ohne ein tiefes Mitgefühl eliminierte der Grieche seinen Uebelthäter als einen

politischen Verbrecher aus der Polis. Wir Modernen sind viel furchtsamer vor unseren Verbrechern, und eliminieren ihn daher aus der Gesellschaft, und wenn es irgend geht, (und wir haben Mittel auch ausser dem Henkerbeil) aus dem Leben.

„Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit teilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muss nun wieder seine Folgen dahinnehmen, nämlich die ganze Flut von Leiden und Kümmernissen, mit denen die beleidigten Himmlischen (?) das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen — müssen“. (Fr. Nietzsche, „Die Geburt der Tragoedie aus dem Geiste der Musik“. S. 49.)

Doch warum die beleidigten Himmlischen? Warum nicht das Menschengeschlecht sich selber, das stehengebliebene, das emporstrebende?

Oder mit anderen Worten: der Frevel ist ein zwiefacher, die Schuld auf beiden Seiten; auf Seiten des Individuums, welches die Gesellschaft zu vernichten droht, auf Seiten der Gesellschaft, die das Individiuum tötet. Oder es ist die Zukunft, die die Gegenwart gefährdet oder die Gegenwart, welche die Zukunft erstickt. Das Individuum als Zukunft genommen.

Das ist die wahre, ewige Tragödie des Menschengeschlechts, ob sie sich Prometheus, Faust, Hamlet, Romeo oder Raskolnikow nennt!

Der Gang der Geschichte ist ein ewiges Durchbrechen von Schranken, eine fortgesetzte Individualisierung, ein ewiges Sich-schuldigmachen.

X.

Es giebt einen dreifachen Naturalismus d. h. eine dreifache Möglichkeit, Schranken zu durchbrechen, Neuerungen einzuführen in der Kunst: hinsich-

lich des Stoffs, hinsichtlich der Form und hinsichtlich der Idee.

Man denkt heute in erster Linie gewöhnlich an den Stoff, wenn man von Naturalismus oder Verismus spricht; und meist nur an eine bestimmte Art, die niedrigste Gattung von Stoff, an das Stofflichste am Stoff. Es ist auch ein Fortschritt der Kunst, wenn der Beweis geliefert wird, dass Dinge, die scheinbar mit der Kunst gar nichts zu thun haben, doch im hohen Grade künstlerisch wirken oder künstlerisch verwertet werden können. Es gab Zeiten, in denen gewisse Persönlichkeiten, gewisse Verhältnisse, Stände und Beziehungen ein für alle Mal aus der Kunst ausgeschlossen galten, in denen man etwa Bauern oder Juden höchstens als komische Typen benutzen durfte. Und dies war nicht etwa eine besondere Borniertheit seitens der Künstler oder Aesthetiker, sondern entsprach ganz allgemein den Anschauungen der Zeit. Man nahm auch im Leben jene Persönlichkeiten nicht ernst. Man glaubte es einfach nicht, dass jene, wenn sie auch der gemeinen menschlichen Empfindungen teilhaftig wären — und oft genug hat man auch das geleugnet — dass sie auch eines höheren Seelenschwunges, eines dramatischen Conflicts fähig wären.

Oft bildet man sich geradezu ein, das Neue, Ueberraschende, Widerspruchsvolle in Shakespeare sei im vorigen Jahrhundert in erster Linie seiner Nichtbeachtung der als unumstösslich geltenden aristotelischen Regeln zugeschrieben worden. Aber wie könnte etwas Negatives einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen, wenn auch dieses Negative hier, z. B. bei Lessing, zunächst so verblüffend und dann so befreiend gewirkt hat, dass dieser Anblick ihn zu einer erneuten Durchforschung der Gesetze angeregt hat. (Ich habe Lessing stark im Verdacht, dass er das Positive in Shakespeare so wenig verstanden hat, als in Goethe. Lessing war bekanntlich ein entschiedener Antinaturalist — die Natur war ihm langweilig —; alles Positive in der Kunst aber ist — Naturalismus).

Was damals weit mehr verwirrte als die scheinbare

Formlosigkeit Shakespeares, das war das Empörende seines Stoffes. Zunächst einmal der Personalbestand bei Shakespeare. Welch eine bunte Gesellschaft! Prinzen, Feldherrn, Könige und Adelsgeschlechter war man ja gewohnt im Drama. Sie waren bisher beinahe die alleinigen Helden, mit verhältnismässig nur wenigen und nicht sehr bekannten Ausnahmen. Sie machen aber Shakespeares Welt nicht aus. Eine solche individualisierende Behandlung des Volks im Drama, ein so keckes Herausgreifen der verschiedenartigsten Figuren war man bisher nicht gewohnt. Und vollends anders Gläubige oder anders Farbige als Helden von Dramen! Wie hätte man sich damit abfinden sollen?!

Und das nicht allein. Bunter noch als die Personen waren die Handlungen. Die Art, wie Shakespeare die Leidenschaften malt, war neu. Wie? War sie darum wahr? Wer hätte nun auch in der ersten Hälfte und auch noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts etwa ernst glauben können an diese Romeos, diese Hamlets, diese Othellos? War so etwas erhört? Das alles waren Menschen des 19. Jahrhunderts, wie konnte sie das 18. verstehen?

Wenn man einem Menschen von zwanzig Jahren mittels eines Zauberspiegels zeigen könnte, wie er mit fünfzig Jahren denken, handeln, empfinden und aussehen würde, würde er das nicht sicherlich für ein Trugbild, für Täuschung, Unwahrheit, „Mangel an Objektivität“ ansehen, ansehen müssen? Vorausgesetzt, dass er dieses Zukunftsbild überhaupt begriffe? Vielleicht wird er es für Narretei halten und darüber lachen! Jedenfalls wird er es nicht ernst nehmen; so wenig, wie je Pharisäer, Akademiker oder sonst die Grossen ihrer Zeit das Wichtigste, das sie erleben, in politischer, wirtschaftlicher oder künstlerischer, in gesellschaftlicher oder wissenschaftlicher Hinsicht, je ernst nehmen!

Jeder grosse Künstler ist ein Entdecker unbekannter, ungeahnter und oft geleugneter Eilande der menschlichen Seele. Da gilt es, waghalsige Meerfahrten und abenteuerliche Nordpolexpeditionen zu unternehmen. Von den Umgekommenen

weiss Keiner zu sagen, sie waren die enfants perdus ihres Jahrhunderts und endeten im Irren- oder Zuchthause. Die robusten Naturen hingegen und die Glückskinder, die heimkehren und ein Zeichen mitbringen, dass sie in nie betretenen Landen gewesen — und keine Zeit glaubt, bevor sie sichtbare Zeichen gesehen, z. B. eine neue Pflanze, für deren Anbauung sich vielleicht ein Actien-Unternehmen begründen liesse — oder die wenigstens die Strasse zu bezeichnen wissen, auf der auch andere den Weg zurücklegen können, oder die womöglich es selbst unternehmen, ihre Zeitgenossen dorthin zu führen; nur sie gelangen zu Ansehen und Ehre. Und hundert Jahre, nachdem der kühne Held zum ersten Male seinen Fuss auf das freie Eiland gesetzt, hat sich hier vielleicht schon eine mächtige Kolonie angesiedelt, und an eben jener Stelle prangt die Kollossalbüste des Entdeckers, eben hier steht vielleicht ein grosses Goethe-Haus, in der eine Goethe-Gesellschaft tagt, und was der irdischen Freuden mehr sind. Oder eine Stätte der Andacht ist gefunden für die Frommen des Landes. Oder — hundert Jahre später entdeckt ein deutscher Professor, dass doch er eigentlich auch ein Stück vom „Faust" in sich trage; jeder Jüngling weiss, dass auch er zur Gattung der Romeo's gehöre, jedes Mädchen fühlt mit Julia u. s. w.

XI.

Man verstehe wohl! Nicht die Liebhaberin Julia ist es, für deren Verständnis ein paar Jahrhunderte erforderlich sind. Aber dieser bestimmte Charakter einer Liebhaberin, dieses Revolutionäre in der Liebe, dieses Sich-auf-sich-Stellen („Was ist mir Montague?"), dieses Individuelle, modern Leidenschaftliche und Bewegte! Eine Liebe, zu deren Rechtfertigung keine Engel vom Himmel kommen, keine Thaten und Wunder erforderlich sind (wie etwa in der Minnepoesie), di

durch nichts Generelles (Stammesinteressen) gefördert oder gehemmt wird, — sondern eine Liebe, die plötzlich die liebende Persönlichkeit frei macht und isoliert — also das rein Individuelle, worauf heut, wie gesagt, jeder Liebhaber und jede Liebhaberin pocht, das eben war damals das Unerhörte, das gesellschaftlich Ketzerische indieser Tragödie.

Und ähnlich verhielt es sich mit Othello, mit Lear und vor allem mit Hamlet. Alles Tragödien, die auf damals noch unentdeckten Landstrichen der Seele abspielten. Wie hätte man sie verstehen sollen, da man doch immer hübsch zu Hause geblieben war und hinter'm Ofen hockte und Bücher las, die man vielleicht auch nicht verstand! Gesetzt, dass auf dem Jupiter Tragödien spielten, könnten wir sie hier verstehen? Und vollends auf Sternen, von deren Existenz wir noch nicht einmal eine Ahnung haben? —

Von diesen Vorgängen sehen wir sehr häufig seltsame Beispiele in der modernen Wissenschaft. Heut hat irgend ein Arzt eine neue Krankheit entdeckt, eine bestimmte Krankheitsform festgestellt; wenige Jahre später stellt sich heraus, dass ein grosser Teil der Bevölkerung an dieser und just an dieser Krankheit leidet. Geradezu, als ob jener Arzt dadurch, dass er den Teufel an die Wand gemalt, ihn auch thatsächlich herbeigelockt hätte!

Wie denn ja auch von naiven Menschen in der That die Aerzte für die vielen Krankheiten unserer Zeit verantwortlich gemacht werden.

Und jener Arzt hat die Krankheit nicht geschaffen, er hat sie nur zum ersten Mal gesehen, beobachtet, dargestellt. Niemand weiss, wie viele Tausende vordem an dieser Krankheit zu Grunde gegangen sind, ohne dass man ahnte, was ihnen fehlte. Ihr Leiden hatte noch gar keinen Namen, medizinisch existierte es noch nicht. Vielleicht hielt man gar die Klagen der also Leidenden einfach für lächerlich, für Wahnsinn! Vielleicht hielten sie ihr Leiden selbst dafür!

Und wird das mit den Leiden des Geistes anders sein? Hier ist Entdecker und Arzt der Krankheiten der Dichter. Spricht man nicht auch von der Seelenverwirrung der Kunst in den Kreisen alter Klatschbasen und Zopfgelehrten. Sind die jüngsten Philosophen nicht immer „Jugendverführer"; haben je die Philister an der Gefährlichkeit neuer Kunstrichtungen gezweifelt? Und stützen sie sich nicht immer auf die überzeugendsten Argumente? Litten alle die Gefolgschaften moderner Meister nicht an denselben Uebeln? Waren sie nicht alle infiziert? Fand man nicht in der Tasche einer jungen Selbstmörderin den „Werther?" Fand man nicht beim Werther die „Emilia Galotti?" War dieser krankhaft empfindsame Werther nicht ein Klopstock-Schwärmer? Oder ist Rebekka West nicht Darwinistin! Haben sie nicht also Recht die Philister? O die Philister haben immer Recht!

Dass es sich aber umgekehrt verhalten könnte, dass der Patient zum Arzt läuft, weil er sich krank fühlt, und sich nicht selbst zu raten oder zu helfen weiss; oder dass jenes Seelenleiden eben jene Jünglinge und Mädchen gerade zu diesen Büchern greifen lässt, weil sie hier Namen und Mittel für ihre Leiden finden, — oder vielleicht auch süsse Gifte, Opiate zur Betäubung marternder Schmerzen; — kurz, dass eben das Leiden das Motiv ist, das sie gerade diesem Zauberer in die Arme führt!

Vorausgesetzt, dass es immer ein Leiden ist — wenn auch immer ein grosses Leiden vorausgehen wird, und seien es auch bloss die Geburtswehen einer neuen an die Oberfläche drängenden Welt! So wie die grossen sozialen Uebel allen Neuerungen und Entdeckungen vorauszugehen pflegen! Wer würde auch die Gefahr aufsuchen, wenn ihm nicht eine andere im Nacken sässe?

Aber es m u s s nicht immer ein Leiden sein! Oft ist es nur etwas Eigenes, Feineres, Zarteres, Süsseres, Göttlicheres, was jene fühlen, und für das sie nun vielleicht die künstlerische Form vorfinden. Aber selbst wenn es das

Edelste ist, das sich in ihnen hervorwagt, und wofür jene Dichter und Künstler die Formel gefunden haben, selbst dann wird dieses Edelste von der Mitwelt noch als ihr Verderben, ihre Sünde wider das Herkommen aufgefasst werden.

XII.

Mehr! Man achte nur, was in moralischer Beziehung den Kunstneuerern und ihren Vorgängern vorgeworfen wird. Nicht die Verbrechen allein gegen die bestehenden sozialen und religiösen Anschauungen und Gefühle. Es ist immer noch ein zweites, etwas, das nicht als Verbrechen gestempelt werden kann, weil niemand Wahrheit und Existenz des Dargestellten leugnen darf und meist thatsächlich auch gar nicht leugnet. Aber, es ist — und hier führen namentlich die Frauen das grosse Wort — es ist eine Schamlosigkeit, dergleichen ans Licht zu zerren. Und es ist auch eine Verletzung ihrer Scham. Wenn vordem diese Empfindung schon keine vereinzelte mehr war, war man doch gewohnt, sich dergleichen nur in tiefster Einsamkeit zu gestehen, wenn man es sich überhaupt schon eingestanden hat!

Psychologen und Erotikern von Tiefe und Eigenart bleibt dieser Vorwurf nicht leicht erspart. Ihn hat man gegen Rousseau und Byron, Goethe und Heine gerade so heftig erhoben wie gegen die modernsten Naturalisten.

Wehe dem Satiriker in einer angefaulten Zeit! Man wird ihn um so unversöhnlicher hassen, je wahrer sein Bild ist! Natürlich! Denn gerade, was die Zeit anfaulen liess, war ja die Unfähigkeit, der Natur in's Gesicht zu schauen, sie naiv und natürlich zu nehmen, überhaupt der Mangel an Offenheit an sich und seiner Natur. Es ist ja immer ein Stück Natur, das erst schamhaft hervorbricht und lüstern sich geltend macht und vor allem im Dunklen wirkt. In allen jugend-

lichen Zeiten der Völker haben die natürlichen Verrichtungen und Leidenschaften etwas Oeffentliches. Man schämt sich seiner Natur noch nicht. Selbst das Geschlechtsleben hat verhältnissmässig noch etwas Oeffentliches; denn gerade mit seinem Geschlechtsleben gehört man ja am intimsten seinem Volke an.[1]) Je individueller, geistiger, gebildeter aber der Mensch ist, um so mehr empfindet er seine Natur als etwas Fremdes, Unheiliges, Störendes, und um so mehr isoliert er sich mit ihr. Es giebt schliesslich so ästhetische Wesen, namentlich unter den jungen Mädchen, dass sie sich am Ende vor fremden Blicken nicht mehr zu essen oder zu gehen getrauen. Man isst sich z. B. zu Haus recht satt, um sich in Gesellschaft durch keinerlei Appetit zu compromittieren. Ein spanischer Dichter hatte einmal die schönen Beine seiner Königin besungen; aber der Hofmarschall belehrte ihn kurz und bündig: „Königinnen haben keine Beine", worüber die junge Königin (eine Ausländerin noch dazu) auf das heftigste erschrack und zu weinen begann; denn sie fasste das so auf: jetzt, da sie Königin sei, müssten ihr die Beine abgeschnitten werden!

Ja, hohe Damen haben offiziell keine Beine, keine Schenkel und keine Hüften. Sie sind eben ganz ästhetisch geworden. Sie zeigen sich am liebsten im Brustbilde, wie einmal Frau von Staël von sich sagte.

Wie sich gewisse Menschen, besonders junge Mädchen, nicht nackend sehen können, so gestehen sie sich auch nicht gern ihre tiefsten Seelenregungen ein; und zwar, je moderner,

---

[1]) Ganz zu geschweigen von etlichen wilden Völkerschaften, bei denen noch der Gattungsact öffentlich geschieht und den Zeiten, in welchen die Jungfrauen noch zu gewissen Festen öffentlich preisgegeben werden; gerade in der Jugend heiligt jedes Volk die Geschlechtlichkeit als Natursymbol. Man denke nur an die Phallorien in Aegypten und Griechenland, an denen sich auch Frauen beteiligten. Heute würde schon eine zarte Umschreibung dieses Naturcults in Gegenwart von Frauen als „höchst anstössig" gelten.

kühner, verhängnisvoller, gefährlicher oder krankhafter, um so weniger, d. h. sie mögen sich auch seelisch nicht gern nackt vorstellen. Es geht thatsächlich wider ihre Scham. Dass sie im Geheimen oft einen um so ausschweifenderen Cult mit sich selber treiben, spricht nicht gerade gegen diese Thatsache. Es ist im letzten Grunde nur ein Mangel an Mut oder Verstand, der sie zu dieser Isolierung zwingt. Und sie sollten es ertragen können, dass vor allen Leuten, auf offenem Markte, in Büchern, auf der Bühne von solchen Dingen geredet wird!

Und weiter! Das Weib, das seine Liebe gerechtfertigt weiss, ist stolz auf seine Kinder, also auf etwas, das doch immer an seine geheimsten Freuden erinnert. Anders die Frau, auf welche die Sonne des Gesetzes und des Herkommens nicht scheint. Sie findet schliesslich, gleich der griechischen Leto keinen Ort mehr, auf dem sie einsam genug wäre, zu gebären. Sie geniesst selbst ihre Kinder nur noch im Geheimen, als wären es die unlautersten, verbotensten Freuden! Nirgends ist der Kindesmord so häufig als in überzivilisierten Zeiten. Und was mag wol das häufigste Motiv des Kindesmordes sein? Viele meinen: die Not. Ich aber glaube: die Scham. Es giebt nichts, das diese That erklären könnte, es sei denn der Hass gegen den Vater.

Und wie viel häufiger ist Kindesmord und Fruchtabtreibung im Geiste! Wie viel Gedanken bleiben unausgesprochen, wie viel Thaten ungeschehen, wie viel Werke ungeschaffen, weil Schamhaftigkeit sie zurücktreibt, weil zu dem Wagnis der Mut fehlt, mit diesen Gedanken, Thaten, Werken vor die Oeffentlichkeit zu treten! Weil man noch nicht ahnt, dass alle diese Dinge doch einmal an die Oeffentlichkeit müssen, bloss weil der geistige Vorgang nach Herkommen und Gesetz noch nicht gestattet ist!

Und jetzt finden wir diese unsere geheimsten, uneingestandesten, schamhaftest zurückgetretenen, uns selbst nicht erlaubten Gedanken oder Gefühle von andern ausgesprochen. Wie? Wir selbst haben uns den Luxus nicht gestattet, und

ein anderer sollte es dürfen? Wir hatten Schamgefühl genug, zu erröten und zu schweigen, und Andere sollten sich dessen rühmen oder daran ergötzen dürfen? Wir hatten nicht den Mut, uns selbst dies zu sagen, und Anderen sollte es erlaubt sein, uns dies zu sagen? Pfui, über diese Schamlosigkeit! Anathema sit!

Ob dies Heuchelei ist? O gewiss! Aber dieses eine Wort drückt den ganzen Inhalt jenes Vorgangs nicht aus. Es ist jedenfalls nicht immer bewusste Heuchelei: Wer wird Anderen gestatten, was er sich selber nicht gestattet! Es ist Ketzerei! Gestehen wir es uns nur ein: Alle Neuerer und Wahrsager sind Ketzer und müssen erstickt werden in der heimlichen Glut unserer versteckten Leidenschaften!

XIII.

Um das psychologische Problem, auf das ich hier anspiele, recht zu verstehen, muss man Litteratur-, Kunst- und Kulturgeschichte in ihrem Werden studieren. Man muss die Natur, die Kunst und Geschichte gleichsam in den heimlichen Nächten des Zeugens und Empfindens, ihrer Schwangerschaft und ihrer Geburten belauschen. Man muss das Kind noch im Mutterleibe, man muss das Werdende und Ungeborene verfolgen.

Aber es genügt nicht, dass man Professor der Litteraturgeschichte ist und tausend alte Schmöker studiert hat. Man muss ein Psycholog sein und sich auf tausend Kunststückchen verstehen, z. B. die Kunst des Tauchers, tief hineinzufahren in den Schoos des Meeres und doch die Helligkeit der Augen zu behalten, um zu schauen, „was die Götter gnädig bedecken mit Nacht und Grauen“. Und nur ein Taucher weiss, was dort geschieht, auf dem Grunde des Meeres. Denn was er heraufholt an das Tageslicht, und was er uns erzählt, das

ist ja gar nicht mehr dasselbe, als das, was er in der That gesehen hat. Letzteres, sofern er nicht ein grosser Künstler ist; ersteres niemals. Denn das Licht hat eine umgestaltende Kraft. Gesetzt, die Tiere und Wesen am Meeresgrund hätten menschliche Empfindungen, sie würden schon sterben vor Scham, wenn man sie an's Licht brächte. Ihnen ist das Wasser, was dem Menschen die Kleidung ist, was die gesellschaftliche Convention bedeutet.

Tief im Wasser schämt man sich der Sonne. Wir Menschen aber, die Litteraturhistoriker nicht ausgeschlossen, kennen nur das Leben am Tage. Wir verstehen und lassen nur gelten, was von der Sonne der Sitte und Gesellschaft beschienen ist. Wir kennen nicht das unterirdische Leben der Kunst und Cultur. Uns fehlt es schon an dem echten und rechten Tauchermut zu dieser Kenntnis.

Hätten wir diese Kenntnis, dann wüssten wir auch, dass weder die Scham, noch die Schamlosigkeit das Oberrecht in der Kunst haben kann. Denn in jedem gegebenen Zeitalter kommt es auf eine Ueberwindung der Scham an; und wehe dem Zeitalter, das keine Scham mehr zu überwinden hat! Denn dies ist das Zeitalter der künstlerischen Unfruchtbarkeit, in dem nichts mehr gezeugt und nichts mehr geboren werden kann, in dem nichts mehr an die Oberfläche kommen will.

Man weiss nicht, wo die Heuchelei grösser ist: auf Seiten des Publikums, das sich gegen jede neue und weitere Enthüllung des Leibes oder der Seele empört, oder auf Seiten der litterarischen Schreihälse, die keine Scham mehr zu überwinden brauchten.

Denn jeder wahre grosse Künstler, der einen Fortschritt bedeutet, d. h. in dem irgend etwas Neues ans Licht drängt, alle grossen Ideen- und Gefühlsgebärer, haben sie ja selbst gekannt, die Scham und geheime Furcht, das Grausen und Entzücken vor ihren eigenen Werken. Wie? Wo der Künstler vor seiner eigenen Entblössung Grauen und Scham empfindet, da sollte er das Recht haben, jeden Andern einen Heuchler

zu nennen, dem er ähnliche Empfindungen erregt? Vielleicht liegt hier sogar ein Massstab für die Grösse und Neuheit von Empfindungen und Gedanken, wie weit ein Künstler, Dichter oder Philosoph noch Scham bei seinem Jahrhundert erregt.

XIV.

Das 19. Jahrhundert ist z. B. für die deutsche Litteratur ein rechtes Unterweltsjahrhundert. Das 18. Jahrhundert ist mit Goethe in den Zenith getreten. Was nachfolgt, ist der deutschen Litteratur Nachmittag, Abend, Dämmerung. Jean Paul z. B. bedeutet das Nachmittagsschläfchen, das die deutsche Litteratur sich gönnte. Man nennt dies Alles mit einem Namen: das Epigonen-Zeitalter.

Mit Kleist kündigt sich eine neue Zeit an, schwerfällig und dunkel, aber siegesgewiss. An ihm ist Alles unterirdisch. Man hat ein volles Halb-Jahrhundert gebraucht, um ihn zu ahnen. Begriffen hat man ihn heut noch kaum. Und schlimmer steht es fast noch mit Grabbe, Hebbel, Büchner, Ludwig, über denen noch die volle Nacht oder das volle nächtige Morgen-Grauen brütet. Welcher Seelen-Taucher will in dieses gefahrvolle Meer tauchen? Welches wird der Tag sein, der dieser Nacht folgt? Kommt der Morgen bald? Hat er sich bereits angekündigt in Otto Ludwig, auf dessen Welt doch schon der erste Morgenschein des dämmernden Tags gefallen?

XV.

Versteht man nun vielleicht das Fragezeichen, das am Ende von so vielen modernen Dichtungen steht? Ist es nicht, als sähen sich die Dichter selber fragend um in dieser neuen, kaum noch erkannten Welt? Wie sollten sie verstehen, was

noch nie ein Dichter verstanden? Wie soll man den Tag verstehen, ehe es Abend wird? Ja, eh' noch die Morgenröte selber am Himmel sichtbar geworden ist?

„Ich verstehe die Welt nicht mehr!" schliesst Hebbels bekanntestes Drama. Hebbel hat noch ein paar andere Aussprüche gethan, die hier von Wichtigkeit sind:

„Mir träumte", heisst es in einem Fragment, „Ein Leiden unserer Zeit", „mir träumte, ich wäre der erste Mensch, eben in die Welt gesetzt, wie in ein Hochzeitsgemach, ich hatte keine Ahnung von Vorher und Nachher, ich war der einzige bewusste Punkt im Umkreis der Schöpfung". Und weiter: „Ich schloss mich zusammen, wie sich oft unwillkürlich meine Hand schliesst,[1]) es war wie ein Zurückwachsen in den Kern! . . . Die Sonne schien auf meine Augen, aber ich öffnete sie nicht. Ein lindes Wehen trieb Ströme von Düften an mir vorbei, aber ich sog sie nicht ein; Thautropfen voll lieblicher Kraft netzten meine Lippen, aber ich presste meine Zähne auf einander und versperrte ihnen das Thor meines Mundes. Und das Alles geschah nicht aus Trotz, nicht aus bangem Vorgefühl irgend einer Zukunft, es geschah in süssester Wollust, es war wie das Sträuben eines Kindes, das die Mutter auf seine eigenen Füsse stellen will, und das sich an ihren Hals hängt, so dass sie es wieder aufnehmen und der Brust nah, auf ihren Armen tragen muss. Als ich erwachte, da kam das Licht mir recht feindselig vor". (Werke II).

Hebbel hat bekanntlich auch die Tragödie der verletzten Schamhaftigkeit[2]) geschrieben in „Gyges und sein Ring". Nicht zu verwundern, wenn seine aus der Dunkelheit aufsteigende Brunhild diese eben skizzierte Empfindung völlig teilt und also spricht:

---

[1]) Von Meister Anton heisst es ganz ähnlich: Er mögte am liebsten seine Faust zumachen und hineinkriechen.

[2]) Vgl. über dieses Thema das zweite Kapitel des Verfassers vom „Sexuellem Problem", das vom Problem der verletzten Schamhaftigkeit handelt. 4. Aufl. Berlin 1891.

„Ich kann mich nicht an so viel Licht gewöhnen,
Es thut mir weh, mir ist, als ging ich nackt,
Als wäre kein Gewand hier dicht genug!“ —

(Siegfrieds Tod. II 6).

Und ganz ähnlich muss Ibsen empfunden haben, denn er lässt einmal eine seiner Personen, den Skalden Jatgeir in den „Kronprätendenten“ sagen: „Ich habe eine schamhafte Seele“. Und ein ander Mal ganz direct auf unser Thema: „Ja, Herr; kein Lied wird bei hellem Taglicht geboren“. (IV. S. 143).

Nicht allen Dichtern ist diese Empfindung so bewusst gewesen. Aber die Thatsachen sind doch überall dieselben und ähnliche.

Man gebe nur einmal Acht auf diese Wühl- und Bergmannsarbeit dieser Art von Dichtern. Alle ihre Gestalten haben das Licht noch nicht gesehen oder als feindselig empfunden. Was man ihnen z. B. so oft als Affektiertheit vorgeworfen, was man als Schwäche der Technik angegriffen, oder vollends als Kunst gepriesen hat, ist hierauf zurückzuführen. Wie viel Wesens machen nicht oft die Helden der Kleist, Hebbel, Ibsen, Bjoernson u. a., um die allereinfachsten Dinge der Welt auszudrücken. Und darüber lächeln wir dann und dünken uns sehr gescheidt, wenn wir Abendkinder von Gestern oder Vor-Vorgestern uns im harmlosen Spiele gewandter auszudrücken vermögen, als so berühmte Dichter und Propheten in der wichtigsten, drängendsten Sache. Wir wissen eben nicht, dass allen Morgenkindern die stockende Zunge eigen ist. Und darum weiss und kennt solch ein Kind auch so viele Dinge nicht, die jeder Schulknabe doch weiss und kennt. Es bittet mit Hebbels Brunhild:

„Ich bitt Euch Alle, nehmt mich für ein Kind,
Ich werde schneller wachsen, wie ein Andres,“
Doch bin ich jetzt nicht mehr“. —

So sucht z. B. der Kammerherr in Ibsens „Bund der Jugend“ einmal lange Zeit nach einem Worte, das ihm auf

die Seele drückt, und endlich ruft der „schweigsame Herr" seinem Widersacher noch auf der Schwelle das Wort nach: „Wühler!" In der That, ein schwieriges Wort! Aber, „wir tappen im Dunklen" muss dass Geschöpf eines Dichter-Bergmanns gestehen. Nun, tief unter der Erde, wo sich auf unsere Lungen so dicke Dünste legen, dass uns der Athem beklommen wird, da sollte uns das Wort nicht stocken?

Oder, nehmen wir Bjoernsons „Neues System", in welchem die liebliche Karen etwas hat, das sie drückt, aber das sie nicht sagen kann, bis sich schliesslich ihre innere Beklommenheit in ein krampfhaftes Schluchzen auflöst.

„Die Worte wollen, wie verschlafene Kinder, mir nicht ans Licht!" heisst es einmal in Kleist's Jugendtragödie „Die Familie Schroffenstein".

Wer das Dämmern des vergangenen Tages besser versteht als des kommenden, der prüfe auf diese Charaktereigenthümlichkeit einmal Lessing oder die Stürmer und Dränger ganz besonders. Klinger, bei dem sich jedes der Worte erst immer herauswürgen muss, der nicht sagen kann: „es gewittert", ohne uns vorher ganze Gewitter vorzustöhnen! Ihrer Aller Sprache hat etwas Rollendes, Grollendes, Dumpfes, Unheimliches, Unterirdisches.

Will man dieses Schauspiel unterirdischer Dichterthätigkeit in seiner grausigsten Form studieren, dann muss man den Dänen Sören Kierkegaard lesen, der sich in tiefster Nacht, nur beim dünnen Scheine seines Intellects, gleichsam die eigene Seele aufgeschnitten und hineingeleuchtet hat. Er hat vielleicht noch deutlicher, wie Hebbel, die Gefahren des Individualismus erkannt und gerade deshalb ihn um so tapferer gefordert. „Ueber einer Tiefe von 70,000 Faden, viele, viele Meilen von aller menschlichen Hilfe froh sein — ja, das ist gross. Auf dem Lande zu schwimmen, in Gesellschaft mit Watenden, ist nicht das Religiöse". („Stadien auf dem Lebenswege" S. 476).—

XVI.

Lichtscheu also wäre die Muse des 19. Jahrhunderts? Gewiss! So wie jede heraufgekommene Kunst! Sie ist des Lichts noch so wenig gewöhnt. Und die Sonne, die ihre hellsten Strahlen auf ihre Feinde, ihre tötlichsten Widersacher, nämlich ihre Vorgänger, fallen lässt, ist sie nicht in der That ihre Feindin? Ist nicht Alles, was sich im Lichte sonnt, ihr feindselig! Ist sie denn nicht wirklich im Unrecht? Alles was da schön ist und holdselig und geachtet, das muss sie vernichten, sie weiss es! Auf Grund welches Befugnisses? Wer ist sie? Ein Nichts! Ein Noch-Nichts! Wird sie etwas werden? Sie hofft es, sie glaubt es, sie weiss es. Aber, wer weiss es, ausser ihr? Kann sie sich rechtfertigen? Kann sie ihr Recht beweisen? Sie rühmt sich dess. Wo sind die Beweise? Haben sie denn Geltung in dieser Welt, in dieser Oberwelt? Werden diese Beweise nicht gegen sie benutzt? Was gilt nun? Sie ist also verfehmt? Die Sonne ist ja doch ihre Feindin? Wer hat ihr dies gesagt? Sie sich selber! Es hat sie ja noch niemand gekannt?! Sie weiss sich verfolgt. Sie muss ja verfolgt werden! Sie trägt das Verderben in sich, und sie sollte nicht verfolgt werden?!

Begreift Ihr nun vielleicht den Entrüstungsschrei, den Ingrimm der modernen Poeten? Wer hat ihnen nur ein Leides gethan? Niemand, als sie sich selber! Aber eben. das wissen sie nicht, und deshalb toben sie in blinder Wut.

Einige haben das begriffen, und diese ihre Verblendung tragisch dargestellt. Aber man hat sie ausgelacht und von „Schicksals-Dramen" gesprochen, von „peinlicher Zufallswirkung!"

Was Wunder auch! Noch hat kein Hahn nach ihnen gekräht, und schon schreien sie Rache! Eben das war die tötliche Beleidigung! Warum habt ihr sie nicht getötet?

Sie hätten es euch verziehen! Aber sie gar nicht achten, sie verachten, sie gar bemitleiden, sie, die euren Olymp zu stürzen heraufgekommen sind, diese Beleidigung vergeben sie euch in Ewigkeit nicht! Jetzt wissen sie sich im Unrecht, jetzt haben sie Unrecht, weil Ihr nicht in Wahrheit ihre Feinde geworden seid; und dies — ist Euer beider Verderben!

XVII.

Jetzt versteht man vielleicht den tragischen Moment in dem Verzweiflungsruf zum Schluss von Otto Ludwig's „Erbförster“: Ich habe Unrecht? Oder König Skule's schicksalsreiche Frage (in Ibsen's „Kronprätendenten“): Ist es eine Sünde, einen schönen Gedanken zu töten? Nämlich Gedanken, die die Sonne, die das Glück beschienen hat! Oder Julian's Kampf gegen den neuen Gott? Oder des alten Odoardo That zum Schluss? Ist sie euch noch Feigheit? Misstrauen gegen sein eigen Kind? Und noch dazu ein so tugendsames Jungfräulein! Ist dies wirklich nicht mehr rein? Oder ist es vielleicht nur eine allgemeine Titaniden-Eigenthümlichkeit, den Zeus zu fürchten, den Olympiern zu misstrauen? Sollte der Titanide nicht an der Schwelle zum Olymp noch lieber umkehren, wenn er sieht, dass, einen Schritt nur hinein, und mit seiner Titanenkraft ist es vorbei?! Ist der Olymp nicht ein Verführer? Ist die Schönheit nicht eine Zauberin? Liegt in ihrem Auge nicht verderbliche Kraft? Soll der rohe Gesell es wagen, in dies täppische Auge zu blicken? Kehrt er da nicht lieber um und stürzt sich in schwindelnde Tiefen? Flieht er ein Kind nicht, wenn's zur Familie der Olympier gehört? z. B. den kleinen Amor? Hat dieser Bengel nicht schon in tausend Fällen ein tragisches Schicksal heraufbeschworen, weil er Titanen mit Olympierinnen zusammenzukoppeln versuchte? O dieser Erzkuppler!

Und wenn man das Alles begriffen hat, dann versteht man auch den geheimsten Sinn der grossen Verblendungs-Tragödien unseres Jahrhunderts; z. B. H. v. Kleist's, dessen gesammte Werke eine einzige Verblendung waren! Der umnebelte Blick ein tragisches Motiv! Wie kleinlich! Nicht wahr! Die grosse Thorheit war ja das Tragische an diesen Dichtern, dass sie allesammt das Leben zu ernst nahmen! Und das Leben will gar nicht ernst genommen sein, just wie das Weib! Sie ahnten gar nicht, wie gemütlich man es sich hier einrichten kann. Sie wussten freilich nicht, was man sich Alles gestatten darf, und dass man doch dabei ein braver Kerl sein kann! „Lasst mich, Ihr Unmenschen mit Eurer Menschlichkeit!", stöhnten sie dann vielleicht. Und was thuts? Sie wussten es eben nicht, diese plumpen Titanen, dass Humanität, das „rein Menschliche" eben den modernen Olymp bedeute!

Und sie waren auch gar nicht „rein menschlich"! Etwa mehr? Wer weiss!

XVIII.

Vielleicht sind wir hier gar dem Wesen des Tragischen selbst auf der Spur. Die Thatsachen sprechen wenigstens nicht dagegen. Zwei der berühmtesten Tragödien der Weltlitteratur, des Sophocles „Oedipus" und „Ajax", waren Verblendungstragödien. Auch Schillers „Fiesco" und „die Braut von Messina" sind ebenso Verblendungstragödien. Auch „Othello" und „König Lear", und ebenso „Timon" sind es dergleichen. Es sind Alles die im Kampf mit dem Olymp geblendeten Titanen. War nicht auch des Brutus Kampf ein Aufstand wider einen Olympier (Cäsar)? Und ist es nicht der Geist Cäsar's, der ihn tötet? Gehen auch nicht hier schon Gespenster um? Ist es nicht das Milieu, nach dem schon hier ein Drama benannt ist? Denn nicht Julius Cäsar, der schon

im dritten Act fällt und so wenig zu thun hat in der Tragödie, ist der Held, sondern der Cäsar, der Repräsentant des Cäsarenthums.

Gerade das, was man so vielen Tragikern zum Vorwurf macht, ihre pathologische Belastung, gerade das prädestiniert sie zum Tragiker. Belastet sein von Schuld oder Natur, d. h. mit oder wider Wissen, das könnte beinahe die Definition des tragischen Charakters abgeben. Wenn dies nicht in jedem einzelnen Falle so offenbar erkenntlich ist, so liegt das meist daran, dass ein tragischer Charakter, z. B. ein Oedipus, der nächst Prometheus vielleicht tragischeste aller dramatischen Charaktere der alten Welt, von einem untragischen Dichter behandelt ist. Der verschleierte Blick, die schwere Hand, die ewig Felsblöcke hinaufzuwälzen oder bei Seite zu schleudern scheint, das gerade gehört zur eigentlichsten Charakteristik des tragischen Künstlers. Denn wo ist tragische Schuld, wenn sie hier nicht ist? Der tragische Künstler steht eben-so naturgemäss unter seinem Stoff, d. h. belastet von der Schwere seiner Natur, als der Humorist über beiden. Freiheit in der Bewegung und ein weltversöhntes Gemüt sind diejenigen zwei Dinge, die man vernünftigerweise zu allerletzt vom tragischen Dichter wird erwarten dürfen, und die nur eine schwächliche und blasierte Zeit immer und ewig von ihm wird fordern können.

XIX.

Wenn man von Richard Wagner's Musikdrama absieht, dann ist Deutschlands grösster Tragiker einstweilen noch H. v. Kleist. Der Tragiker des 18. Jahrhunderts aber ist Lessing. Von Schiller lässt sich nur sagen, was von den Stürmern und Drängern gesagt werden muss: Er hatte die Kraft zum grossen tragischen Dichter. Aber er hätte niemals Weimar betreten sollen! Er ist der Verräter unter den

Tragikern, der Titan, der sich in den Olymp hat aufnehmen lassen, oder um modern-politisch zu reden: der Proletarier, der sich zum Bourgeois herausgebildet hat. Der Olymp muss für den Tragiker, wie die Akademie für den Philosophen ewig eine terra incognita bleiben. Nach „Kabale und Liebe" hat Schiller keinen tragischen Helden mehr gehabt, bis er sich in der „Braut von Messina" und im „Demetrius" seines Berufes wieder erinnerte. Aber der Zauber hatte schon seine Wirkung gethan. Der Hauch seines tragischen Schwanengesanges erstarb ihm in der entkräfteten Kehle, und der ist ein Torso geblieben in der deutschen Litteratur, ein wahrhaft tragischer Torso, der wie Kleist's „Robert Guiscard" nicht durch einen Zufall unvollendet blieb, sondern durch ein Verhängnis, durch Schuld, durch Schicksal. Durch dieselbe Schuld, durch dasselbe Verhängnis, dasselbe Schicksal, dem der Hamlet als tragische Person, dem die Penthesilea, der Brutus, dem der Prometheus zum Opfer fiel. — —

XX.

Die Vorsichtigeren unter den minierenden und wühlenden Dichtern, z. B. ein Lessing oder Ibsen, behalten sich auch in allen grossen Fragen eine vornehme Reserve vor! Man sieht sie nur leise, bei jedem Schritte, den sie vorwärts dringen, mit dem Finger an die Wand klopfen und aufmerksam lauschen, ob dort eine Gold-Ader liegt oder irgend ein Leben rinnt. Das Fragen ist ihr Amt, besser das Tappen, Forschen, Suchen.[1]) Nur, dass sie nicht einmal wissen, was

---

[1]) Man hat sich hier des Lessing'schen Ausspruchs zu erinnern, durch welchen er mit Leidenschaft das Recht des Suchens nach der Wahrheit für sich proklamiert; — ein Ausspruch, der natürlich keinen absoluten Wert beanspruchen darf, — denn schliesslich sucht man nicht um des Suchens, sondern um des Findens willen — der aber mit Bezug

sie suchen! Sie ahnen nur, dass es etwas Wunderbares sein muss! Auf das Wunderbare wartet Nora. Was ist das Wunderbare? Ist es die Liebe? Ist es Seelengrösse? Ist es das Glück? Es ist vielleicht von Alledem etwas? Aber irgend eine neue Art von Liebe, Glück und Seelengrösse, etwas, für das sie noch gar keinen Namen weiss und daher nur als das „Wunderbare“ bezeichnet, das süsse Unbekannte, das geheimnisvolle X. Es ist irgend ein Licht, irgend eine neue Sonne, von denen unterirdische Geschöpfe träumen, kurz ein Wunderbares, das die Nora's, das die Ellida's suchen, auf das sie warten als auf eine neue Offenbarung.

Eines der interessantesten Probleme in der modernen Kunst und Gesellschaft ist das Problem der Wartenden, vielleicht ein weibliches, ein feministisches Problem; — der Gegensatz zum positiv, productiv, männlichen Problem, das in den früheren Capiteln besprochen wurde, dem Prometheus-Problem, dem Cardinal-Problem aller Tragödien. Man scheint beständig etwas zu suchen, das man verloren hat, während man es doch noch gar nicht besessen hat. Man will entfliehen, irgend wohin, weit weg von dieser Gesellschaft, die man vielleicht beschuldigt, das Verlorene geraubt zu haben; und man weiss nicht, dass das Gesuchte erst kommen soll, dass es ein Erwartetes ist. Man erwartet das Wunderbare, seine Liebe, seine Sonne, sein Glück und — dies ist vielleicht das tragische Verhängnis — sieht irgend ein Irrlicht für seine Sonne an. Aber man weiss es nur nicht, dass man eben nur ein Wartender ist, und dass, sofern man warten kann, auch Trost, Heilung und Glück in der Welt ist. „In allen Winkeln der Erde sitzen Wartende, die es kaum wissen, in wie fern sie warten, noch weniger, dass sie umsonst warten....

---

auf Lessing's Stellung zur Entwicklung eine ganze neue Interpretation erfährt. — —

Nicht ohne besondere Absicht ist hier Ibsen mit Lessing in Parallele gebracht, mit dem er allein verglichen werden darf, wenn man ihn denn einmal mit Dichtern älterer Generation vergleichen will!

Mitunter auch kommt der Weckruf zu spät, jener Zufall, der die ‚Erlaubnis‘ zum Handeln giebt — dann, wenn bereits die beste Jugend und Kraft zum Handeln durch Stillsitzen verbraucht ist; und wie mancher fand, eben, als er aufsprang, mit Schrecken seine Glieder eingeschlafen und seinen Geist schon zu schwer! „Es ist zu spät,“ sagte er sich, ungläubig über sich geworden und nunmehr für immer unnütz . . . Das Genie ist vielleicht nicht so selten; aber die fünfhundert Hände, die es nötig hat, um den Kairos „die rechte Zeit“ — zu tyrannisieren, um den Zufall am Schopf zu fassen!“ (Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. St. 274).

XXI.

Das Bewusstsein davon, dass gerade unsere Zeit eine Periode neuer Wertschaffungen, im ethischen wie im ästhetischen Gebiete ist, kann man schon an einer Titelfolge moderner Werke erkennen, aus denen die Ahnung eines „kommenden Reichs“, zweier sich scheidender Geschlechter, spricht.

Ich lasse hier, wegen des eklatanten Angenscheins, eine Reihe der bekanntesten, aber zufällig herausgegriffenen, und nach Belieben zu vermehrenden Namen folgen:

„Vater und Söhne“ (Turgenjew), „Gespenster“ (Ibsen), „Gift“ (Kielland), „Staub“ (Bjoernson), „Dunst“ (Turgenjew), „Sumpf“ (Julius Hart), „Fallobst“ (Heinz Tovote). „Am Vorabend“ (Turgenjew), „Götzendämmerung“ (Fr. Nietzsche), „Fin de siècle“ (H. Bahr), „Das verlorene Paradies“ (Fulda) „Sodoms Ende“ (Sudermann) „Macht der Finsternis“ (Tolstoi), „Vor Sonnenaufgang“ (Gerhardt Hauptmann), „Morgenröte“, (Nietzsche), „Sturm“ (Mackey) „Germinal“ (Emile Zola), „Weltpfingsten“ (Heinrich Hart), „Neuland“ (Turgenjew), „Neue Menschen“ (Bahr), u. s. w. in infinitum.

Nicht nur Zahlen, auch Namen beweisen.

XXII.

Es lässt sich demnach die Kunst in ihrer Entwicklung in folgende drei Perioden einteilen:

1) Die Prometheische Epoche. Es ist dies die Zeit der grossen Explosionen. Alles ist gewaltthätig, Alles im Unrecht. Alte Gottheiten müssen gestürzt werden, ohne Gewissheit, dass die neuen sich werden rechtfertigen können. Ihr Licht ist geraubt. Es ist die Zeit aller grossen Schöpfungen und Voraussetzungen. Ihre Helden sind die grossen Sünder und Verfehmten. Man hat sie in der Kunst auf die Namen Aeschylos, Pheidias, Dante, Michel-Angelo, Shakespeare, Kleist, Balzac, Dostojewski getauft. Es ist die Zeit der Männer und Heroen; künstlerisch gesprochen, der Naturalisten, ist es doch selbst ein Stück neuer Natur, das in ihnen geboren wird. Rein ästhetisch gesprochen, ist es die Zeit der grossen Tragiker, das tragische Zeitalter der Kunst.

2) Die olympische Epoche. Die Revolutionäre sind mittlerweise Kämpfer geworden, weil der Sieg sie gerechtfertigt hat. Sie schweben frei, im lichten Aether. Ihnen wohnt wohl noch die gigantische Kraft inne von dereinst, aber sie haben nur selten Gelegenheit, sie zu üben. Daher die Ruhe und das Maass in der Kraftentfaltung. Blitze und Symbole zeugen von ihrer Kraft. Es ist nichts mehr über ihnen, das diese selbst herausforderte. Alles scheint in Freiheit sich zu bewegen. Es ist das Zeitalter, dem man die Gesetze der Schönheit ablauscht, dem die Forderung nach Schönheit und Freiheit entstammt in der Kunst. Alles wird wohlthätig empfunden, und am Ende nur noch als die einzige Möglichkeit künstlerischer Aeusserungen. Es ist ein ewiges Sieg- und Festefeiern, die Zeit, in welcher man noch ohne Pein vor- und rückwärts schauen kann. Es ist auch die weibliche Epoche jeder Cultur, in der alle Art weiblicher

Naturen und weiblicher Talente heraufkommt. Es ist die Zeit der Glücklichen, der Sophocles und Praxiteles, der Raphael, Calderon, Mozart, Göthe und Victor Hugo. Alles Künstler mit tief ausgesöhntem Gemüt, mit beruhigter, heiterer, selbst wieder kindlich heiterer Seele.

3. Das Zeitalter der Götterdämmerungen.[1]) Die Herrschaft ist überall befestigt. Man weiss kaum noch, dass man einst um diese Herrschaft hat kämpfen müssen. Man ist des Jubilierens und Feste-Feierns müde und begiebt sich wieder hinunter mit dem Götterherzen zu den Menschen. Aber Alles erscheint schief, Alles erscheint klein. Schliesslich wird man auch des Erdenwallens müde und nun fliegt man wieder hinauf zu Seinesgleichen, in den Olymp. Man ist aber schon viel zu müde, viel zu Gottmüde, um etwas Anderes als den Menschen lieben zu können. Auch ahnt man schon, dass wieder die Erde unterwühlt ist. Man weiss auch, dass man unterliegen muss, hat man doch selbst am allerwenigsten die Kraft, den Kampf mit neuen furchtbaren und noch unbekannten Giganten aufzunehmen. Aber noch ist kein sichtbares Zeichen für die Heraufkunft neuer Götter. Noch einmal bricht die alte Sonne durch die Abendwolken. Die Ahnung nahen Götter-Sturzes war nur ein böser Traum. Götter sind ja ewig. Man fühlt sich noch einmal als ewig, und ein goldenes Gelächter befreit von dem ängstigenden Traume. Die Stunde des Humors hat geschlagen. Und wie oft ist der Humor nicht ein rechter Galgenhumor! Ist es da etwa ein Wunder, dass diese letzten Götter nicht mehr ganz rein, ganz göttlich sind, sie, die in niederen Sphären, bereits unter Menschen geweilt? Will man noch immer dasselbe ethische und künstlerische Maas an die Künstler dreier so verschiedener Zeitalter legen? Begreift man es nicht, dass

---

[1]) Oder das peripherische Zeitalter, wie ich es ein ander Mal in Bezug auf das Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff bezeichnet habe. (Deutsche Litterarische Volkshefte Nr. 2, S. 8 f.).

die Satiriker und Humoristen nun einmal die Verräter unter den Göttern sein müssen. Sie spotten der Götter, deren Untergang sie ahnten. Wer so viel näher der Erde mit seinem Götter-Instincte war, der muss wol am ehesten erfahren, was da tief unter der Erde geschieht! Sie spotten der Menschen, deren kleines, kleinliches Treiben sie aneckelt! Sie spotten ihrer selbst, weil sie den Widerspruch empfinden! — Und das ist die Zeit aller zwitterhaften Erscheinungen, das Zeitalter der Verschwendung, maasloser und unsinniger Verschwendung. Nun weiss man erst, wie reich man ist. Man hat nur geerbt und nichts gethan. Wozu also sparen? Weshalb sich eine Laune versagen? Man hat wol gemerkt, dass auf die grossen Humoristen und Satiriker (die Aristophanes, Ariosto, die Cervantes, Byron und Heine) eine grosse Skurilität in der Poesie zu folgen pflegt! —

XXIII.

Hier haben wir die drei Epochen jeder Kunst; und je nachdem man selbst mit seinem Herzen in eines dieser Zeitalter gehört, je nachdem wird man in der Wertmessung der Künstler entscheiden. Es sind im Grunde genommen drei Welten, die ein gegenseitiges Verstehen beinahe ausschliessen! Im Zeitalter Mozarts und Goethes galt die Schönheit par excellence als das einzig Erstrebenswerte in der Kunst. Auf die Namen Homer, Sophokles, Antinous und die knidische Venus hat man fast die Schönheit selber getauft. Im 19. Jahrhundert hingegen, ganz besonders in England, schwärmte man nur noch für die Humoristen und die humoristische Litteratur. Und erst in neuester Zeit haben die Aeschylos, Pheidias wider ihr Verständnis und Anerkennung gefunden. In Deutschland war es z. B. selbst einer von den aufrührerischen Giganten (J. L. Klein), der für die Grösse des Einen mannhaft eingetreten ist.

Auch giebt es ganze Völker und Kunstgattungen, bei denen nur oder vorzugsweise die eine der drei Epochen zu ihrem Rechte und ihrer Vollendung kommt. Oft hat dies nur ein Zufall, die historische Ueberlieferung, verschuldet. Zuweilen finden wir jene fehlenden Epochen in anderen Künsten, und Völkern wieder. So hat z. B. der satirische Roman seine Voraussetzung im Volks-Epos, was vielleicht parodoxer klingt, als es ist. Des Homer satirische Nachfolger sind nicht Epiker, sondern die ältesten hellenischen Komiker, die Verfasser der Götterfarcen, z. B. der einst so hoch gepriesene Epicharmos. Unter den romanischen Völkern sind die Franzosen die geborenen Satiriker, während ihre Kunst in Italien und Spanien ihren Morgen und Mittag hat (Dante, Michel-Angelo-Raphael, Calderon). Und schliesslich wird der Typus auch zuweilen dadurch getrübt, dass der Künstler in einem ihm ganz conträren Volk oder Zeitalter wirkt, also etwa ein tragischer Dichter in einem ästhetischen Zeitalter (Kleist) oder in einem Volke, das seiner historischen Stellung nach ein olympisches ist, z. B. die Griechen (der oben gedachte Fall Sophocles-Oedipus). Denn nicht der Tragödiendichter allein ist der tragische Dichter, ja er ist nicht einmal vorzugsweise der tragische Dichter seiner Zeit. Sophocles, Calderon, Racine und Schiller waren nicht die eigentlichen Tragiker. Der Deutschen grösste Tragödie ist ihr National-Epos, ihr Lied von der Nibelunge Not. Aus der neueren Zeit der deutschen Litteratur wüsste ich kein besseres Beispiel, aus dem sich das Wesen des Tragischen ableiten liesse, anzuführen, als H. v. Kleists Novelle „Michael Kohlhaas", die fast noch tragischer ist, als Kleist's ohnediess schon an tragischer Wirkung höchst stehenden von allen deutschen Tragödien. Aus unserer Zeit wieder, was giebt es Tragischeres als den Roman Raskolnikows, was, das Tragödienschwangerer wäre, als Zola's grössere Gesellschaftsromane (Germinal, L'Assommoir)? Wohl gemerkt, tragischer! Kein Irrthum könnte schlimmer sein, als die übliche Annahme, nur innerhalb des

Drama's gäb's ein Tragisches. Das Tragische ist eine allgemeine Kunstwirkung und Seelenbeschaffenheit, die nicht einmal auf die Poesie als solche, ja in weiterem nicht einmal auf die Kunst allein sich beschränkt. Es ist kein Gattungs-, sondern ein Zeitbegriff.

Ebenso das Komische. Je älter eine Cultur ist, um so mehr Stoff zur Komödie ist vorhanden, um so komischer ist sie. Jedes Volk, jede Cultur tritt eines Tages in ihr komisches Zeitalter ein. — Wenn so oft die Klage erhoben wird über den Mangel eines deutschen Lustspiels und im Gegensatz dazu der Reichtum der Franzosen in dieser Gattung betont wird, so sollten wir uns doch sehr ernstlich fragen, ob dies für uns so bedauernswert ist. Die Romanen sind eben eine ältere Race, ihre Kultur eine verjährtere. Ja, man darf sogar weiter gehen und behaupten: die ganze moderne französische Litteratur seit Voltaire — von einzelnen Ausnahmen abgesehen — ist in der Grundstimmung satirisch, negativ, Komödie. Die Satire ist hier so in den Vordergrund getreten, dass man sie geradezu zum Maassstab aller Poesie gemacht hat. Diese allgemeine Grundstimmung giebt der französischen Litteratur gerade ihre Grösse und — ihre Freiheit. Der französische Dichter steht heute seiner Zeit und seiner Nation weit freier und selbstständiger gegenüber als der Deutsche. Der französische Dichter darf heute Alles wagen und wagt auch Alles. Im übrigen Europa giebt es schon gar nicht den Mut zur Kunst, diese Souveränetät in der Beherrschung des Stoffes Und am allerwenigsten bei uns in Deutschland. Auch wir haben köstliche Humoristen und grosse Satiriker, Lustspiele, doch kein Lustspiel, Satiren, aber keine Satire. In Deutschland glaubt man eben nicht an die Satire, sondern noch an sich selber, an seine eigene Kultur oder thut doch wenigstens so! Aber im Grunde ist es genau so thöricht, einer Nation die Komödie abzusprechen, als einer andern die Tragödie. Man muss ihr nur Zeit lassen zur Komödie! Sie muss erst zwei Stadien durchlaufen haben, ehe sie hier anlangt. Und dann entdeckt man eines Tages,

dass man an Komödien und Komödien-Stoffen so reich ist als irgend ein anderes Volk. Man muss sich erst selber überwunden haben. Das Lachen ist das letzte und höchste Geschenk, welches die Himmlischen den Menschen bescheert haben. Aber viel schwere Arbeit, viel Zwang und Furcht muss erst vorangegangen sein, ehe man sich den Luxus des Lachens gestatten darf. — Es läuft übrigens auch, nebenbei bemerkt, bei der Klage um den Mangel eines deutschen Lustspiels etwas Heuchelei mit unter (und wo läuft die nicht mit unter?). Man tröstet sich über diesen Mangel gern mit der „deutschen Tiefe" und dem „deutschen Ernst". Und vor nichts muss man heute mehr auf der Hut sein als vor der nationalen Heuchelei, der ohne Zweifel erfolgreichsten. Wir sind hier schon glücklich so weit gekommen, uns jede Schuftigkeit als deutsche Tugend zu verzeihen. Aber das ist Geschmacksache, und nur in Paranthesi zu lesen! — —

Was aber unsere drei Kunst-Stadien mit ihren Parallelläufen anbetrifft, so lassen sich doch meist auch im selben Volke und innerhalb derselben Kunstgattung diese drei Epochen deutlich nachweisen, so ungleichwertig sie auch im Einzelnen ausfallen mögen. In der deutschen Lyrik z. B. sind sie bezeichnet durch die drei Namen: Klopstock, Goethe und Heine, die noch immer miteinander zu vergleichen und zu messen zu den Capricen unserer Litteraturhistoriker gehört. Es ist lächerlich zu fragen: wer ist der grössere von den dreien oder von irgendwelchen drei anderen Vertretern dieser drei Kunststufen; oder wer ist der schönere (in seinen Werken), wer der witzigere? Weil eben die Stärke jedes Einzelnen nur in einer dieser Eigenschaften liegt! Im Allgemeinen darf man gerechter Weise nur Promethiden unter einander ob ihrer Kraft und Olympier ob ihrer Schönheit und Humoristen, ob ihres Witzes vergleichen! Auch muss man, wenn man selbst einem dieser Zeitalter angehört, den Mut zu seiner Zeit haben.

Grosse und volle Naturen, wie Goethe und Shakespeare, können auch alle drei Epochen in sich durchmessen. Bis in

seine Weimarer Zeit hatte Goethe noch selbst etwas von einem Promethiden, und im Alter hatte er bereits die Alles besiegende Heiterkeit sich gewonnen, mit der das humoristische Zeitalter der deutschen Litteratur anhebt. Man muss das ironische Lächeln, das über seinen späteren Produkten schwebt, beachten. Und die Weisheit — ein Symptom des Niederganges. Was deutet den Abend einer Kultur? Wenn schliesslich ein Knabe schon weise ist und — leichtfertig wie ein Greis!

XXIV.

Parallel mit diesen drei Kunst-Epochen laufen drei Unterströmungen, welche, ohne an der Grossheit und Produktivität derselben zu partizipieren, doch alle ihre Privilegien und Vorrechte in Anspruch nehmen.

1. Das Herostratentum. Der Herostrat-Charakter ein rein negativer, künstlerischer und Kultur-Typus, der nicht zerstört, um Raum für neue Schöpfungen zu gewinnen, auch nicht einmal aus Lust am Zerstören, sondern aus geheimem Neide gegen Alles, was da ist und sich der Sonne freut, sein tiefstes Wesen ist die Unproduktivität und Unfruchtbarkeit; — dieser Charakter ist deshalb so schwer zu begrenzen, weil alle seine äusseren Erkennungszeichen auch dem prometheischen eigen sind. Er ist besonders tief in der modernen Litteratur erfasst worden (z. B. von Ibsen in den „Kronprätendenten"), am tiefsten aber von zwei deutschen Dichtern, die trotz aller Gegensätze doch in ihrer eigensten Natur durchaus verwandt gewesen sind, — aber verwandt, wie Bruder und Schwester mit einander verwandt sind — Friedrich Hebbel (in „Das Trauerspiel von Sicilien" und vor allen Dingen in der „Genofeva") und Otto Ludwig (in der Jugendtragödie „Das Fräulein von Scuderi" und der Meister-Novelle „Zwischen Himmel und Erde", gleichsam die zwei Tragödien

der Unfruchtbarkeit). Dieser Typus pflegt auch heraufzukommen, wenn ein nichttragischer Dichter, sondern ein durch Zeit- und Nebenumstände oder durch den Volkscharakter verdorbener Tragiker einen tragischen Charakter behandelt, wenn sich ein Tragiker zu sehr in's Unrecht setzt und sich selbst als Verbrecher behandelt; mit andern Worten ein Tragiker, dem der Mut zu seiner Tragödie fehlt — ein gar nicht so seltener Fall. — In der modernen Gesellschaft finden wir den Herostrat-Typus besonders häufig im Lager der Anarchisten und Nihilisten, und vor allem auch unter jungen, unbefriedigten und für Kinder nicht disponierten Frauen.[1])

2. Das Epigonentum (auch das ästhetische Zeitalter) — alles Menschen zweiten Grades, im Ganzen ein unschuldigerer Typus, auf den noch ein schwacher Abglanz der olympischen Sonne fällt. Ihre Vorherrschaft beschwört gewöhnlich eine grosse Gefahr für ein Kulturvolk dadurch herauf, dass schliesslich das ganze Leben nur noch aus einem ästhetischen Gesichtswinkel betrachtet wird. Mit ihnen kommen die tragischen Charaktere meist in den unversöhnlichen Konflikt um die Herrschaft. In diesen Epochen befinden wir Deutschen uns gegenwärtig; aber sie geht zum Glück mit Macht ihrem Ende entgegen.

3. Das Pasquilantentum. Die komische Farze des Herostratentums und diesem verwandt. Die Schadenfreude ist der Pasquilanten innerstes Lebensprinzip, da sie von der Freude ausgeschlossen sind. Grosse, gewaltige Wirkungen abzuwehren, verhöhnen sie sie. Sie gleichen dem Satiriker in manchem Punkt und werden leicht mit ihm verwechselt. Das Pasquilantentum ist ein beliebtes Kampfmittel des Epigonentums wider den tragischen Kunst- und Lebens-Empörer (politisch heute sehr beliebt bei der lieblich degenerierten Bourgeoisie wider die Sozialdemokratie).

---

[1]) Vgl. im „Sexuellen Problem“ das Kapitel über das Problem der Unfruchtbarkeit.

XXV.

So angesehen verlieren die Dinge eine Reihe von sogenannten „Fragen", die nur Fragen waren, so lange man von der Entstehung des Naturalismus nichts wusste. Freilich tauchen wieder sofort neue Fragen auf, tiefere, geheimnisvollere, quälendere Fragen. Und viele verlieren schon ihren Sinn, wenn man nur den Glauben an etwas Absolutes in der Kunst entschlossen aufgiebt.

So eine Frage ist die Frage nach der Berechtigung des Hässlichen in der Kunst, die nicht anders, als zu gleicher Zeit bejaht und verneint werden kann.

Gewiss giebt es ein Hässliches in der Kunst, ja es giebt sogar eine hässliche Kunst, die nicht allein berechtigt, die sogar notwendig ist. Nämlich jedes Neugeborene, Neue ist hässlich, schmutzig und widerlich. Und gerade deshalb pflegen sich die ästhetisch Gebildeten jedesmal am entschiedensten gegen die ersten Aeusserungen neuer Kunstgattungen zu wenden. Aber lasst diesen nur Zeit, und sie erstrahlen im Glanze blendender und verführerischer Jugend!

Denn schliesslich haftet das Hässliche gerade so wie das Schöne nicht an den dargestellten Dingen, auch nicht an der Darstellung, sondern ist Erscheinung für das schauende Auge. Was diesem aber hässlich scheint, kann ja gerade seine tiefere Schönheit, seine höhere Weihe sein! In der Kunst gilt es — und dies pflegt man heute mehr denn je zu vergessen — für den Zuschauer eben so viel mitzubringen als zu empfangen. Und weil er dieses zeitweilig so gerne vergisst — und zwar ganz vergisst, wenn er ganz gebildet ist — desshalb fühlt er sich dann durch das Neue in der Kunst so verwirrt und beleidigt.[1])

---

[1]) Vgl. hierzu den Aufsatz des Verfassers in der „Modernen Dichtung", Heft 6, „Weshalb die moderne Poesie so deprimierend wirkt."

Und das ist noch nicht das Wichtigste. Das Auge gewöhnt sich an Alles und auch an das Neue. Aber dieses Neue bedeutet auch jedesmal etwas Vergeistigteres, Vergeistigerendes. Und was das Seltsamste ist, diese Vergeistigung kündigt sich gewöhnlich noch als eine Vergröberung an. Weshalb wieder die Thatsache sich erklärt, dass gerade die Gebildetsten und Intelligentesten sich gegen sie erklären müssen.

Woher nun dieser Widerspruch? Weil jener Fortschritt eben nach dem Prinzip der „Annäherung an die Natur“ vor sich geht. Dieses Stück eliminirter Natur, von dem wir oben sprachen, ist gerade das Erste, dessen der Künstler gewahr wird. Er will und muss einem Stück verkannter, geleugneter oder gemisshandelter Natur zu seinem Recht verhelfen. Er begreift es mit Einemmale nicht, weshalb gerade diese Situation zu schildern, diese Mittel anzuwenden ihm nicht gestattet sein soll. „Ich schere mich nicht im Geringsten um Hamlet, den ich nicht mehr fassen und greifen kann,“ ruft Zola in der bekannten Vorrede zur dramatisirten Bearbeitung des Assommoir aus, „indess der Anblick Coupeau's, den ich unter der Hand habe, und an dem ich allerlei interessante Erfahrungen machen kann, mich leidenschaftlich bewegt.“ Und eben jener Hamlet hat einst ganz ähnlich gefragt: „Was ist ihm Hekuba?“

Was ist dem modernen Menschen die Kunst einer verflossenen Zeit, solang er selbst noch auf die Formel für sein eigenstes und persönlichstes Weh, für die Wehen seines Gemütes sinnt? Was dem Kind der best gearbeitete Rock seines Vaters, so lang es selbst noch in den Windeln liegt?

Und dieses Kind, das dereinst dazu bestimmt ist — ganz gleichgültig, ob es seine Bestimmung späterhin erfüllt oder nicht — seinen Vater an Kraft und Schönheit zu übertreffen, noch liegt es hilflos und jammervoll da! Noch ist es weniger Geist als Stoff und Tier! Wie ja eben gerade das menschliche Kind an Hilflosigkeit, Hässlichkeit und Geistlosigkeit tief unter den Jungen der meisten höheren Tiere steht.

So bedeutet jede neue Kunst zunächst einen Atavismus, einen Rückfall in eine tiefere Bildungs- und Schönheitsphase. Hier bleiben so viele ihrer Jünger stehen, weil sie nicht begreifen, dass es schliesslich gerade auf eine um so höhere Vergeistigung dieses neu gewonnenen Stücks Natur ankommt. Nicht wir müssen der Natur, sondern die Natur muss uns gewonnen werden. Aber man muss das Land bestiegen und erforscht haben, das man erobern will. Bei dieser Arbeit finden wir heute die grössten europäischen Schriftsteller, vor allem den kühnsten und unerschrockensten, aber auch den arbeitsamsten und robustesten: Emile Zola.

XXVI.

Der Schrei des Entsetzens über das Hässliche jeder neuen Kunst ist ein stereotyper. Von Thespis bis Shakespeare, von Shakespeare bis Heine, von Heine bis Dostojewski und Strindberg, ewig das alte Einerlei, die alte Klage. Man hat sich schon oft darüber verwundert, wie doch selbst Goethe, dieser Universalmensch, den beiden grössten poetischen Erscheinungen in Deutschland, die er noch erlebt hat, nämlich H. v. Kleist und Heine, so verständnis- und lieblos gegenübergestanden habe. Sehen wir von Heine ab, dessen Bekanntschaft für Goethe eine zu flüchtige gewesen ist, um hier in Betracht zu kommen! Aber Heinrich von Kleist, zu dem doch selbst unsere Litteraturgeschichte heute Ja und Amen gesagt hat! O, hat ihn denn Goethe wirklich nicht verstanden? Sollte Goethes Universalismus etwa darin bestanden haben, dass er, gleich unseren Bildungsphilistern, Alles verstanden hat, nur das Grosse nicht? Dieser feine Geist sollte für die grössten Wirkungen stumpf gewesen sein? Ach, er hat Kleist nur zu sehr verstanden! Aber — die Sache verhält sich weit schlimmer, er hat ihn nicht gemocht. Einige Urteile Goethes über Kleist gehören zu dem

Treffendsten, was überhaupt über diesen geschrieben, und werden auch in Zukunft stets respektiert sein wollen. Allein, er fühlte, dass sich hier ein fremdes, ihm feindseliges Kunstprinzip ans Licht wagte, und —; nun er, der so viele Duldung gegen kleinere und kleinste Geister übte, hier wäre Duldung ein Selbstverrat gewesen. Hieran erkenne ich, selbst wenn die Aeusserungen Goethe's über Kleist weniger vortrefflich gewesen wären, dass er ihn ganz verstanden hat, aber wie sich Feinde sofort verstehen. Doch dieser Zug, so bedauernswert es für den deutschen Litteraturfreund sein mag, dass sich zwei seiner vergötterten Götter nicht sofort liebevoll um den Hals gefallen sind, er zeugt mehr für Goethes Grösse und Charakter, den man so häufig angezweifelt hat, als sein liebenswürdiges Entgegenkommen gegen die kleineren Geister. Goethe fand Kleist unerträglich hässlich — er spricht es deutlich genug aus — d. i. hassenswert. Ganz anders der kleinere, gutmütigere, liebenswürdigere und charakterlosere Wieland, er war sofort ganz einverstanden mit Kleist, ein Herz und eine Seele. Natürlich! Er hatte ja nicht so viel zu verlieren!

Es wiederholt sich hier nur das Schauspiel: Lessing—Goethe, Schopenhauer—Wagner, Voltaire—Shakespeare, Solon—Thespis, Pericles—Aristophanes u. s. w.

XXVII.

Auch der Sinn für das Schöne muss uns angeboren, anerzogen, vererbt sein; oder eigentlich, noch viel bestimmter gesprochen, der Sinn für ein bestimmtes Schöne. Wenn die Antike unserem Auge so wohl thut, so liegt das nicht sowohl an der Antike, als an unserem Auge, welches ein paar Jahrhunderte sich daran gewöhnt hat, in der Antike das Schöne zu erblicken. Aber weil diese Arbeit für uns eine ganz unbewusste war, haben wir sie längst vergessen und schliessen jetzt falsch und rückwärts: die Antike ist schön, und deshalb gefällt sie uns.

Wir sagen auch, wenn eine Kunst zur Jünglingsreife gekommen ist (abermals sind wir es, die da reif geworden sind): Diese Kunst, z. B. Sophocles, Calderon, Raphael, Mozart, Goethe, Byron, muss den Gipfel des Schönen bedeuten; denn sie hat etwas Strahlendes, Sieghaftes. Und zum dritten Male schliessen wir falsch: Nicht diese Kunst hat etwas Sieghaftes, nicht sie siegt, sondern wir sind die Sieger; ein Stück vererbten Geschmacks in uns — ehedem selbst bezwungen und besiegt — feiert hier seinen Sieg. Unsere Art zu sehen, zu empfinden, zu hören und zu denken siegte in diesen Werken.

XXVIII.

Und wie mit der Schönheit, so verhält es sich mit der Menschlichkeit und den Ideen.

Aber freilich, bei uns spricht man ja noch immer von absoluten Ideen. Wir kennen ja auch absolute Leidenschaften und Gefühle. Wir begnügen uns nicht, einen Liebenden, Ehrgeizigen, Leichtsinnigen darzustellen, wir wissen immer nur von der Liebe, dem Ehrgeiz, der Eifersucht zu singen und zu sagen, jenen „ewigen menschlichen Leidenschaften", in Bezug auf welche die Menschheit sich immer gleich bleibt. Daher auch die vielen Schemen in der Dichtung. Ganze Gebiete unserer neueren Litteratur sind nur noch eine einzige Allegorie! Und als ob die Liebe, der Hass, die Eifersucht und der Neid nicht ewig ungleich seien — so ungleich, dass sie gar nicht mehr zu demselben Worte passen und auch thatsächlich von Zeit zu Zeit unter ganz veränderten Namen auftreten — als ob sie nicht ewig in veränderter Gestalt erschienen, sich anders einführten und rechtfertigten! Als ob zur Liebe, Eifersucht u. s. w. nicht die ganze Summe von Vorstellungen gehörte, all' die Träume und Phantastereien, die gesellschaftlichen Conventionen und religiösen Ahnungen!

Als ob der Begriff und die Empfindung der Eifersucht z. B. nicht auch ganz besonders von der gesellschaftlichen Stellung der Frau abhinge! Was wohl die Eifersucht Don Gutierres mit der eines modernen Geschlechts-Invaliden zu thun hat? Was die Othello's mit der eines modernen Salon-Gecken? O, ihre Eifersucht ist sich so ganz gleich, dass, wo in dem einen Fall Hass, Abscheu, geschwollenstes Selbstbewusstsein, in dem anderen Furcht, Demütigung, Misstrauen gegen sich die stärksten Beimischungen derjenigen komplizierten Gefühle sind, welche man die Eifersucht nennt; dass, was in dem einen Falle aus der Stärke, in dem anderen gerade aus der Schwäche des männlichen Individuums entspringt! Und ewig gleich sind sich auch die Folgen: Der Eine tötet sein Weib, der Andere vielleicht sich selber!

Aber, was thut's! Die Sache ist doch ewig die gleiche! Shakespeare ist deshalb so gross, weil er das ewig Menschliche dargestellt hat. Selbst Goethe, nachdem er erkannt, dass Shakespeare's Römer doch eigentlich nur verkappte Engländer seien (richtiger hätte er sagen müssen: verkappte Shakespeare's und erst als solche Engländer) fügt hinzu: „Aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen passt wohl auch die römische Toga"; und vorher: „Er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich alle."

Aber hier gleichen sich alle — nicht! —

XXIX.

Was ist Wahrheit? Was ist Lüge in der Kunst? Sind Kunst und Leben und Kunst und Wahrheit Gegensätze, wie es gewissen Zeitaltern, in denen neue Wahrheiten gelten, z. B. den ersten Christen, gegenüber einer älteren Kunst erscheint? Es sind dies aber jedesmal Gegensätze zweier

Zeitalter, die nur äusserlich zusammen fallen! Die Kunst ist so lange wahr, als das Leben, das es darstellt und repräsentirt, besteht und Geltung hat. So lange man z. B. noch an Götter glaubt, hat in der Kunst das Auftreten von Göttern auch objektiv Wahrheit, sind eben diese Götter Realitäten. Nicht das Geschehene oder Gehörte oder irgend wie durch die Sinne Wahrnehmbare, sondern immer nur das Geglaubte, das Gewollte und Notwendige ist wahr. Und nicht nur von dem Schauspieler gilt das Schiller'sche Wort: Denn wer den Besten seiner Zeit (das Wort als Kultur-Maass genommen) genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten! Ein Vers, der vielleicht nicht schlechter wird, wenn ich mir zwei Konjekturen gestatte:

Denn wer's den Besten seiner Zeit *zuvor* gethan,
Der hat *gewirkt* für alle Zeiten!

* * *

Was nicht irgend einmal Jemandem als durchaus wahr und notwendig erschienen ist, das ist, selbst wenn es sich thatsächlich so zugetragen hätte, eben nicht wahr, besitzt gar keine Realität.

XXX.

Der grosse Künstler schafft nicht Typen, sondern *Prototypen*.

Realistisch ist daher alle Kunst, die *auf das Leben* (lebendig) wirkt, deren Realismen sich auf das Leben (den Menschen, Staat, Natur) verpflanzen. Die Realität fliesst also nicht vom Leben in die Kunst über (oder doch nicht allein), ein Werk ist deshalb nicht realistisch, weil dies geschieht, sondern nur deshalb, weil es auf das Leben (Staat, Menschen,

Gesellschaft), realisirend einwirkt, und so lange es dies thut. Der verlogene, durch die Kultur idealisirte Mensch soll wieder wirklich, real, Natur werden — durch die moderne Kunst. Der letzte Zweck des Realismus geht also nicht auf die Kunst, sondern auf das Leben selbst.

Die Realität eines Kunstwerks kann also niemals durch das Objekt oder die Objektivität, sondern immer nur durch die Darstellung erwiesen werden. —

Ein Werk beginnt freilich nicht sofort zu sinken mit dem Glauben an dasselbe. Aber sein Wert beginnt jetzt zu variieren. Es wird, um mit Nietzsche zu sprechen, „umgewertet". Das lässt sich am besten beim Märchen wahrnehmen. Das entwertet nicht sogleich, weil der Leser eines Tages erwachsen ist und nicht mehr an seinen Inhalt glaubt. Wohl aber wird es als Kunstwerk mit jenem Tage eine veränderte Bedeutung erhalten, und zwar je nach dem künstlerischen Empfinden des Lesers eine höhere oder geringere. Dem Einen steigt es an Wert: ihm ist die grössere Freiheit, die sein Geist dem Stoffe gegenüber hat, der grössere Reiz; dem Andern wird es gleichgiltiger, weil ein reines Phantasiespiel sein höchstes künstlerisches Bedürfnis nicht befriedigt, weil die blosse Erinnerung verjährter Genüsse und Eindrücke ihn mehr peinigt als entzückt. —

XXXI.

Als nun der Kampf um den Realismus und Idealismus ausgebrochen war, da kamen die Ueberschlauen und erklärten: Idealismus und Realismus, das sind ja gar keine Gegensätze, alle grossen und wahren Kunstwerke sind zugleich ideal und real. Anstatt, was weitaus klüger gewesen wäre, sie beide auszulachen und zu erklären, dass sie beide Thoren seien, sowohl die Idealisten als auch die Realisten; doch jedesmal diejenigen die Thörichteren von den beiden, die gerade am

Worte seien! Denn es ist wahrhaftig eine Thorheit, ein ideales oder reales Werk schaffen zu wollen, was die Gescheiteren denn auch gar nicht thun, weil alle besseren Werke bei ihrem Entstehen nicht Beides zugleich, sondern keins von Beiden sind, weder realistisch noch idealistisch. Denn das ist mein Satz: Kein Werk ist von Haus aus real oder ideal, sondern wird es. Ein Jahrhundert macht es zu beiden, zum realistischen und idealistischen Werke. Denn was jene Ueberschlauen immer im Sinne hatten, das war nicht die neue, sondern die alte Kunst. Sie hatten richtig bemerkt, dass die Dichtungen der klassischen Periode heute auf uns zugleich ideal und real wirken. Aber sie haben sich niemals, wie sie doch als Historiker, wenn sie Kritiker und Aesthetiker sind, oder als Künstler, sollten, auf den Standpunkt der schaffenden Dichter gestellt, sondern sie immer nur als Zuschauer, als Geniessende, als Nachwelt betrachtet. Wir Nachkommen der Goethe und Shakespeare, wir sollten ihre Welt nicht als Realität ansehen, die wir doch ihre eigenen Schöpfungen sind, die wir mit ihren Augen zu sehen gelernt haben? Wenn das keine Realitäten sind, dann sind wir am Ende selber keine! Zum Teufel auch, sollte für die Hamlets etwa die Hamlet-Tragödie keine Realität besitzen? Aber wie stands vor hundert, vor zweihundert Jahren? Hat damals nicht Alles das, was uns heute als Realität erscheint, verwirrend, falsch, thöricht und unwirklich erschienen? Und gerade den Gebildetsten vorerst? Ist Shakespeare also in der That nicht im Laufe der Zeit real geworden? Und zwar je realer, je älter er wurde? Und sind die ältesten Werke (Homer, die Bibel) nicht die realsten und idealsten zugleich? Die Realität und Idealität eines Kunstwerkes sind also durchaus keine Voraussetzungen, sondern historische Folgerungen.

XXXII.

Wann hat ein Künstler seine Zeit? d. h. wann kommt der Zeitpunkt, und es ist nur ein Zeitpunkt, da er als Totalität verstanden und empfunden wird? Oder veraltet ein „wahres", „echtes", „grosses" Kunstwerk nie? Naht nie die Zeit, dass es uns leer vorkommt? Ist wirklich die Nachwelt gerechter und verständiger als die Zeitgenossen des Künstlers? Aber das sind thörichte Vorstellungen, denn man weiss nicht, was alles zusammen kommen muss, damit man einen Künstler verstehen kann und dass diese Thatsache vielleicht eine ebenso grosse Seltenheit ist, als das Kunstwerk selbst. Und das geschieht nur in dem Augenblicke, in welchem die Kultur-Verhältnisse so noch im Grossen und Ganzen dieselben sind und man gelernt hat, diese Kultur mit den Augen des Künstlers anzuschauen, wenn man einsehen gelernt hat, dass diese Kultur eine schöne und notwendige ist, wenn man selbst noch für diese Kultur disponirt ist, aber sie um so leidenschaftlicher liebt, als man bereits Grund zur Furcht hat, sie könnte keine ewige Kultur sein. In solch einem Augenblick siegt und geniesst in uns beim Genusse eines Kunstwerks gleichsam unsere ganze Vergangenheit mit. Ich denke mir, dass z. B. Homer niemals, weder vorher noch nachher, so schön und wohlthätig in seiner Totalität empfunden wurde, als von den gebildeten Hellenen der Peisistratiden-Zeit, als noch die Instinkte des alten Volkes ungebrochen und noch einmal in ihrer ganzen Kraft zum Ausdruck kamen. — So, glaub' ich, wird Shakespeare nie mehr das Verständnis und die Verehrung finden, als in unserem Jahrhundert, speziell in der ersten Hälfte desselben! So viel die Poeten auch späterhin geliebt und gefeiert werden, es ist doch Erinnerungs-Feier (Gedächtnis-Fest), unfruchtbare Liebe. Es ist nicht die Sieges-Feier, das Jubel-Jahr, in welchem das Werk plötzlich zur wahrhaftigen Thatsache

geworden ist! Was war uns bis heute so sehr Thatsache, als die Shakespeare'schen Charaktere, die Shakespeare'sche Gefühls- und Gedanken-Welt?!

Und jede Kunst bleibt so lange Kunst, bis sie als das Leben, die Sache selbst empfunden wird. In diesem Augenblick übt sie die grösste Gewalt über alle Gemüter, sie wirkt fatalistisch. Aber in diesem Augenblick beginnt sie auch als Kunst sich abzuschwächen und aufzulösen. Man empört sich, wie gegen alles Schauspielern im Leben, so gegen Alles Leben, das mit der Prätension der Kunst auftritt. — In diese Phase ist jetzt Shakespeare's Poesie eingetreten. Als man gesagt hat, Shakespeare stellt die Liebe nicht mehr dar, seine Liebestragödie ist die Sache selber (so Goethe, so Tieck und andere), da war Shakespeare's Kunst in den Zenith getreten. Doch wer mag lange die Sonne sich auf den Scheitel brennen lassen! Und zum Glück verweilt sie nicht zu lange im Zenith. Man beginnt sich gegen ihre heissesten Strahlen zu schützen; aber kaum ist die grösste Glut vorüber, dann dämmert auch schon der Abend herein. Und nun beginnt es dem Philister erst wohl zu werden.[1]) Die aufgewecktesten und frischesten Geister begehen ihre schönste Feier in der Frühe.

XXXIII.

Die Idealisten unter den deutschen Kritikern geraten jedesmal in eine stille Verzweiflung, wenn man die Lebenswahrheit der von ihnen gepriesenen Kunstwerke in Frage

---

[1]) Als ein eingefleischter Philister vom Schlage Gervinus' Shakespeare zu begreifen anfing und für ihn das Wort führte — es war hart um die Mitte des Jahrhunderts — da musste es schon mit Macht zu dämmern begonnen haben in dieser Shakespeare'schen Welt. Wenn die Philister an einen alten Gott zu glauben anfangen, dann muss schon ein neuer Gott an's Kreuz geschlagen, ein neuer Charfreitag den Menschen gekommen sein. Seltsam, war es nicht gerade dasselbe Jahr (1849), in welchem ein neuer Shakespeare, ein Shakespeare der slavischen Welt nach Sibirien und in die Verbannung geschickt wurde? War dies Zufall? oder erfüllte sich nur wieder einmal ein altes Weltgesetz? —

stellt; und doch ist es ihr beliebtester Kunstgriff gegen realistische Werke den kleinlichsten „Wirklichkeitsstandpunkt" einzunehmen. So lautet der ewige Philister-Einwand gegen gewisse naturalistische Produkte der Gegenwart, dass sie das Leben viel zu ernst nähmen, ernster, als es sich selber nimmt, dass sie „peinlich" wirkten; man solle nicht in der Dichtung so ängstlich nehmen, was doch im Leben meist „verschleppt" zu werden pflegt. (So z. B. W. Kirchbach im Magazin, 1889 Nr. 22, gelegentlich einer Besprechung von Ed. Brandes „Ein Besuch").

Das nenn' ich doch noch einen idealistischen Standpunkt. Das Leben von seiner oberflächlichsten Seite nehmen! Leider thun dies nur auch die idealistischen (klassischen) Dichtungen nicht immer: z. B. der „Faust", der gewisse Lebens-Fragen, die im Leben auch verschleppt zu werden pflegen, ernst, sehr ernst, ja peinlich ernst genommen hat. In diesem Sinne sind eigentlich die Naturalisten, oder wie man die Modernen immer nennt, die eigentlich Idealisten, weil sie allein die Konflikte des Lebens ernst nehmen und seine Probleme bis zur äussersten Konsequenz, d. h. bis über das Leben und die Wirklichkeit hinaus verfolgen. Solch eines Idealismus sind unsere seichten Ideal-Aesthetiker gar nicht mehr fähig.

O unsere Idealisten! Unter dem Namen des Idealismus antizipiert man heute die Berechtigung, Alles in Kunst und Leben seicht, leicht und leichtfertig zu nehmen. Der deutsche Idealist will nichts ernst, nichts ernsthaft genommen sehen. Er leugnet den Ernst selber. Die deutsche Tiefe ist längst eine fable convenue geworden!

XXXIV.

Und das hat mit seinem Singen unser Idealismus gethan. Zum Teufel, wer heisst euch auch idealisieren, versöhnen und verschönen! Das besorgt schon die Zeit! Auch die realsten Werke haben ihre Zeit, in der sie ideal erscheinen; auch das tragischste Schicksal findet noch seine

Versöhnung. Auch das Leben idealisiert sich, wenn es Geschichte geworden ist. Das Greisenalter versöhnt und vor allem — der Tod idealisiert. Aber lasst, o lasst der Zeit doch ihr Recht! Wollet nicht immer mit dem Ende gleich anfangen!

Die Ferne idealisiert. Die ideale Ferne! Das Fernste das Idealste, so nach Zeit, so nach Ort! Wisst ihr auch, dass alle Idealisten die schlimmsten Rückwärtsler sind? Irgend ein blaues Ziel, weit weg von uns in ferner Vergangenheit, steht ihnen vor Augen. Sie sehen mit den Augen der Vergangenheit, sie sehen rückwärts und haben vielleicht sogar ihre Augen auf dem Rücken. Rückwärts gewandte Propheten sind sie allesammt! Auch das Leben nehmen sie zuweilen ideal. Warum auch nicht? Sie sehen weit weg von sich, auch das Leben schwebt in idealer Ferne! Träumer sind sie und keine lebendigen Menschen. Vielleicht Künstler in Bezug auf das Leben, nur nicht in Bezug auf die Kunst. Mit zwanzig sind sie oft mit dem Leben fertig, oder ist auch das Leben mit ihnen fertig, ist es ihnen ein vollständiges Kunstwerk geworden, schwebend im hehrsten Lichte der Idealität. Es giebt Menschen, die sich in den letzten zwei Dritteln ihres Lebens fast nur noch selber geniessen. Fünfzig Jahre lang sind sie ihre eigenen Zuschauer! Und nun mach Einer diesen Leuten klar, dass sie das Leben gar nicht kennen! Ihnen, die doch in Amt und Würden sitzen und schon manches amüsante Kapitel ihres Lebensromans hinter sich haben! Sie werden Dir anfangen von Weltversöhnung und künstlerischer Verklärung zu erzählen! O diese Heuchler, die sich den Optimismus als schmerzstillendes Opiat reserviert haben und alle mutigen Seelen Pessimisten nennen! O diese Feiglinge, die Ideal-Optimisten! Diese Erzphilister, die Alles lieben, was alt und grau und Asche geworden, die nicht mehr idealisieren, um sich den Gegenstand vom Leibe zu halten, sich nicht erdrücken zu lassen, ihn besser überschauen und beherrschen zu können, die vielmehr von einem geheimen Misstrauen gegen alles Lebendige erfüllt sind und schliesslich sich mit ihren Gegnern, den

Realisten, (d. h. den philiströsen Gegenwarts- und Wirklichkeits-Menschen) zu einem Bunde der Real-Idealisten vereinigen, um so unisono Alles, was Leben, und Alles was Kunst, Alles was Form und Alles was Geist ist, zu ersticken. Ihr gemeinsamer Instinkt, der den Bund geschlossen, ist einmal gegen Alles, was Leben und Kunst oder Form und Geist ist. Das Klima, das hier herrscht, könnten sie auch nicht eine Minute lang aushalten. Um die Kunst aushalten zu können, haben sie sie erst kastrieren müssen! —

XXXV.

Auch der Idealismus lässt eine mannigfache Erklärung zu. Es ist oben schon angedeutet, wie auch er als Kunstprinzip und als Motiv der Technik von grosser Fruchtbarkeit für die Kunst sein kann. Hier aber haben wir es nur mit dem Idealismus als verschönernde und verbessernde Kunst- und Weltanschauung, als optimistischen Selbstbetrug zu thun. Als solcher tritt er uns in folgenden drei Phasen entgegen:

1) Der Idealismus der Gegenwart. Ich nenne ihn den Vogel-Strauss-Idealismus. Es ist die schäbigste, unanständigste und dümmste Art von Idealismus. Er entspringt einer Art von Götzendienerei und Erfolgsanbetung; alles, was oben auf ist, wird durch ihn verherrlicht. Selbst diese Wirklichkeit, der heutige Tag, der gerade, weil er heute ist, auch gut ist, wird den feigen und unterjochten Seelen derer, die ihm huldigen, zum Ideal. Er betrachtet die Dinge, um im Jargon unserer Idealisten zu reden, „unterm Gesichtspunkt der Idee“. Diese Kunst- und Lebensauffassung, die noch weit niederträchtiger ist als die materialistische, hat man neuerdings auf den Namen „Real-Idealismus“ getauft. Es findet die Feigheit doch immer ein Thürchen, durch welches sie entschlüpfen kann.

2) Der Idealismus der Vergangenheit. Der Idealismus aller spät geborenen und müde gewordenen Geschlechter. Man lebt und schafft nicht mehr, aber man träumt von verlorenen Paradiesen, von den glücklichen alten Geschlechtern, von den guten vergangenen Zeiten. Kurz Alles, was alt ist, d. h. was dermaleinst jung gewesen ist, wird Einem zum Ideal. Traurig und schlimm ist die Gegenwart, aber wir selbst tragen die Schuld, wir sind entartet. Nicht, dass der Idealismus dabei zu kurz käme! Die Ideale, sie haben gelebt in den alten Sitten, in den alten Gesetzen und den alten Handlungen. O, die entschwundenen Ideale! Fliehen wir, fliehen wir zurück in die Vergangenheit! Kurz, das ist der Idealismus, der aller historischen, aller antiquarischen Arbeit zu Grunde liegt. Ich nenne ihn den Kirchhofs-Idealismus. Jedes Grab ein verschlossenes Ideal. — Vornehmer als der erste Idealismus ist er gewiss, denn er wahrt sich doch wenigstens den Mut und die Selbständigkeit der Gegenwart und der Wirklichkeit gegenüber. Unter Umständen hat man sogar den Mut, diese durch die Vergangenheit „auszuschämen“!

3) Der Idealismus der Zukunft. Aber auch jener Idealismus genügt ernsten Naturen nicht mehr. Er ist auch am Ende zu naiv! Man hat sich diese alte Welt genauer angesehen und ist dahinter gekommen, dass sie noch schlimmer, jedenfalls nicht besser sei als die moderne. Ja, in gewissem Sinne ist diese sogar schon als Erfüllung der Vergangenheit anzusehen Die Poesie und die Philosophie der Verzweiflung folgt der Romantik auf dem Fusse. Da kam wie eine Offenbarung, wie eine Himmelserscheinung die moderne Naturwissenschaft mit ihren Entstehungs- und Entwicklungstheorien. Ja, was verzagen wir denn! Wir stehen ja erst an der Schwelle der Kindheit des Menschengeschlechtes. Und wieder tauchte ein „Dermaleinst“ in der Seele des Menschen als tröstendes Eiland, als führender Stern auf. Mutig, mutig verzagte Seele! Nur fortgesteuert auf dem wilden Ocean! Mögen Winde Dich immer umbrausen, mögen die Wellen turmhoch Dir über dem Kopfe zusammenschlagen! Heils schon genug, wenn Du auch

nur als Sterbender noch die Küste erblickst, wenn Du auch nur schon auserkoren bist, zu ahnen die Herrlichkeit der neuen Welt!

Es ist dies ein schönerer, vornehmerer, gleichsam ein idealerer Idealismus. Jedenfalls kein Idealismus der Faulheit, wie der erste! Er ist das Leitmotiv aller Sänger von Menschheitsliedern. (In Deutschland z. B. des alten Schack, des edelsten, und des jungen H. Hart, des talentvollsten Idealisten der Gegenwart.)

Aber schliesslich ist auch dieser Idealismus, der Idealismus des Fernglases, wie eben fast jeder Idealismus, eine Flucht vor den Dingen, die er in Begriffe auflöst. Ja, im Grunde ist er noch wesenloser als der Gräber-Idealismus der Romantik. Man operiert da mit lauter Grössen, z. B. Lichtjahren, Myriaden-Meilen-Räumen, bei denen wir uns nicht einmal etwas denken können, geschweige denn, dass sie uns zur poetischen Vorstellung würden. Höchstens noch, dass sie zur ungeheuren und mächtigen Stimmungs-Erregung zu gebrauchen sind (wie dies Schiller z. B. in seinem Jugendgedichte „Die Grösse der Welt“ so ausgezeichnet gelungen ist).

Die männlichsten und produktivsten Naturen aber sind niemals Idealisten, ebensowenig als sie im gewöhnlichen Sinne Realisten sind! Sie prophezeien nicht und sie sehnen sich nicht, sie schaffen sich selber eine Zukunft und sie werden auch immer auf irgend eine Weise mit dem Leben fertig, so wie die Männer (und das sind ja die produktiven Talente!) noch stets mit den Weibern fertig werden!

Wo aber der Idealismus herrscht, da ist immer das Weib oben auf!

* * *

So ist, um obige Ausführungen durch ein Beispiel zu illustrieren, der Patriotismus der Polen Romantik, derjenige der Deutschen, euphemistich gesprochen, „Real-Idealismus", und endlich derjenige jugendlicher Völker, die ihre Geschichte noch erst in der Zukunft haben, etwa der Russen, Zukunfts-Idealismus, zuweilen sogar, wenn er sich in positiven Thaten und Werken äussert, politischer Naturalismus. Aber er ist bei allen und immer ein Idealismus. Denn die Patria ist immer ein Ideal, nur, dass es in dem einen Falle (bei den Polen) ein verlorenes, im anderen (bei den Deutschen) ein greifbar gegenwärtiges, und schliesslich im dritten (bei den Russen) ein noch zu erfüllendes, etwas Zukünftiges ist.

XXXVI.

Zuweilen versteht man unter Real-Idealismus einen subjektiven Realismus. Und ist diese Erkenntnis auch nicht gerade neu (schon der eine Goethe musste zu ihr führen!) so ist sie doch wenigstens richtig. Man geht dabei von der Voraussetzung aus, dass der Mensch nur von sich selbst etwas wissen kann, und dass alles andere Wissen erst von hier seinen Ausgangspunkt nimmt. Das erste also ist das Subjekt des Künstlers, die hervorspringende Individualität des modernen Menschen, der erst auf die Welt (das Objekt) als auf seinen Raub, sein Eigentum, seine Schöpfung, als auf den Gegenstand seiner Wünsche, Zwecke, Absichten, die Realisierbarkeit seines Willens ausgeht. Das Erste also ein Wunsch, ein Wollen, dann das Vorstrecken der Fühlhörner, das Aufspüren des Objekts (seines Objekts), Studium und Durchforschung und schliesslich Besitzergreifung desselben, Vereinbarung der subjektiv-objektiven Welt, Realisierung des Ideals, — also Real-Idealismus. Nur dass unsere Real-Idealisten auch so weit noch nicht gehen, zu einer Realisierbarkeit des Ideals, zu einer Wirkung des Willens,

kurz zu einer resoluten Besitzergreifung der Welt, des Reals oder des Objekts kommt es bei den schwächlichen, impotenten Männlein überhaupt nicht, sodass die Kluft zwischen Idee und Realität, Subjekt und Objekt ewig bei ihnen klafft, sodass nur durcheinander gesteckt ist, unorganisch neben einander gestellt, was nicht zusammenkommen, in einander fliessen und sich vereinigen kann. Ein Mann neben ein Weib gestellt — gibt eben noch lang keine Ehe!

Also auch der Real-Idealismus ist noch erst ein Ideal, eine Ehe in der Idee, eine Möglichkeit, eine Wünschbarkeit, ein Sein-Können.

XXXVII.

Die Idealisten verkehren mit der Welt gewöhnlich nur noch durch ein Medium.

Ein Beispiel:

Th. Storm behandelt in einer seiner letzten Novellen „Der Doppelgänger“, das Doppelleben eines Verfehmten, welcher sich vergeblich abmüht, sich in der bürgerlichen Gesellschaft zu rehabilitieren. Der Vorwurf ist nicht neu; aber psychologisch jedenfalls interessant, weil es einer derjenigen Stoffe ist, der schon vermöge der Verschiedenartigkeit der beteiligten Personen so wie aller Nebenumstände die mannigfaltigsten Variationen zulässt. Es ist auch vor allem ein moderner Stoff, ein Stoff, den fast alle Modernen einmal irgendwie episodisch behandelt haben.

Also ein realistischer, ein moderner, ein interessanter Stoff! Ist aber Storms Novelle eine realistische Erzählung, wie seine Verehrer uns einreden wollen? Allein — die Sache ist wichtig genug, um ihr nachzugehen — was hat Storm nicht alles aufgewandt, um sich den Stoff in die Ferne zu rücken, vom Leibe zu halten. Nicht auf dem Doppelgänger, obgleich nach ihm die Novelle benannt wurde, liegt der Accent, wie in Kleist's „Kohlhaas“, in Lie's „Lebens-

länglich verurteilt"; nicht von ihm geht Inhalt und Erzählung aus, noch auch ist er End- und Zielpunkt des poetischen Interesses, sondern — eine Mittelsperson, ein Medium, durch das das ens reale des Doppelgängers betrachtet wird. Die Tochter des Unglücklichen an der Seite ihres liebevollen Gatten, selbst bereits wieder Mutter eines hoffnungsvollen Sohnes, also ausgesöhnt mit dem grausamen Schicksal, das sie die Tochter eines Zuchthäuslers sein liess — diese Erscheinung schwebt vor jenem ens reale, dasselbe in das holde Licht ihrer eigenen Verklärtheit tauchend — den Leser sofort mit jenem ens reale versöhnend. Das Ganze als eine Erinnerung vergangener Tage, längst ausgetobter Stürme, vernarbter Wunden aufgefasst und dargestellt.

Das ist, was unsere Real-Idealisten, die man mit einer Uebertragung eines politischen Parteinamens die National-Liberalen unter den Künstlern nennen könnte, „poetische Verklärung", „Lächeln unter Tränen", „weltversöhntes Gemüt" u. s. w. nennen.

Aber sind Wunden, die vernarbt sind, überhaupt noch Wunden, sind Stürme, die vertobt sind, überhaupt noch Stürme? Kann ein Maler einen Sturm zeichnen und doch zugleich ein hold verklärendes Sonnenlicht auf die Gegend fallen lassen? Ist dies noch Darstellung des Sturmes? Ist die Erinnerung überstandener Qualen noch Darstellung dieser Qualen? Sind diese Qualen, sind diese Wunden, ist dieser Sturm noch immer realistisch, als Realismen dargestellt? Der Maler kann eine Landschaft nach dem Sturmwind zeichnen, aber dann zeichnet er den Sturmwind nicht mehr. Der Dichter kann Erinnerungen von Erlebnissen erzählen, doch dann erzählt er die Erlebnisse eben selbst nicht mehr, keine Thatsachen, keine Realismen.

Diese, durch das Medium einer Erinnerung, eines Traumes, einer Zwischenperson gesehen, sind eben keine Realismen mehr, nicht mehr leibhaftig, nicht mehr wirkend, sondern nur durch ein Reflex geschaut: Bestien in ihren Käfig eingesperrt, durch das Gitter betrachtet. Wer darf sich rühmen, Löwen

und Leoparden zu kennen, weil er sie hat füttern gesehen und brüllen gehört, wie sie der Tierbändiger kennt, der in ihren Käfig selber hineindringt, der die ganze Gefahr eines Löwen- oder Leoparden-Faktums hat kennen gelernt, der sich aber stärker erwies, als dieses Löwen- oder Leoparden-Faktum, der es mit seinem Blick bannt, der in unmittelbarster Gegenwart dieses Faktums sicherer steht und handelt, als der ängstliche Zuschauer draussen vor dem Gitter, dem die Haare zu Berge steigen, indessen sich die Bestien sanft zu den Füssen ihres Herrn schmiegen und kaum noch zu grollen wagen, dass sie der schwache-starke Mensch vor ihnen so ganz in seiner Gewalt hat.

Man muss mitten drin gewesen sein im Zwinger der wilden Bestien, man muss draussen gekämpft haben mit ihnen in Urwäldern und traurigen Wüsten, wenn man den Blick für Realismen zu besitzen sich rühmen will; man muss endlich die Realität bezwungen haben, man muss ihrer Herr sein, wenn man sie auch künstlerisch sich zu eigen gemacht, in sich aufgenommen zu haben vorgiebt! — Wen aber die Realität bezwungen hat, der ist natürlich eben so wenig Realist. Denn man kennt die Wirklickkeit nur, wenn man ihrer Herr geworden ist. Was kommt dabei noch weiter darauf an, ob jene Thatsache (der Kampf, die Bewältigung) eben jetzt oder vor Jahrhunderten geschah, ob die „Handlung“ in der Gegenwart oder in der Vergangenheit spielt! Es gibt Dichter-Naturen, die schon vermöge der ihnen angeborenen Feigheit, jeden, selbst den gegenwärtigsten, den aktuellsten Vorgang sich erst durch irgend ein Medium vergegenwärtigen müssen (zuweilen ist dieses Medium die Wissenschaft), die die Realität dieser Welt nur durch die blaugefärbte Brille von Erinnerungen und Mittelpersonen mit „weltversöhntem Gemüte“ betrachten können, während der tapfere Realist und Naturalist auch in die fernste Vergangenheit wie mitten in die Gegenwart hineinspringt, weil er eben seine eigene Gegenwart, die Gegenwärtigkeit seines mutigen Geistes gleichsam in die Vergangenheit hineinträgt.

Wo Realisten des Lebens oder der Kunst weilen, dort ist immer Gegenwart. Don Quichote leben selbst und nur in Vergangenheiten, indessen Promethideische Künstler überall, wo sie eben sind, Gegenwarten schaffen. Sie sind bei sich, und deshalb ist in ihnen immer Gegenwart, Realität.

Man vergleiche — so wenig solche Vergleiche bei dem so unermesslichen Talentunterschiede Beider sonst frommen — Storms Novelle (sie ist 40 Jahre nach dem Ereignis erzählt), mit Kleist „Kohlhaas", der geschichtlich fast volle 300 Jahre zurückliegt! Aber hier ist die Gegenwart, hier das Leben, hier Realität und Modernität! Alles ist erlebt und alles wird erlebt. Alles wickelt sich mit harter Notwendigkeit ab, grausam, gewaltthätig und voller Gefahren und Schrecknissen, wie das Leben selbst, wie die Realität des Lebens selbst. Dort Alles traumverklärt, weich, gefahrlos vorbeischwebend, verschollen und vergessen und nur mühsam herausgeholt aus dem Schoosse der Erinnerungen, aus Lethe's dunklem Grunde. Ist es überhaupt noch Wahrheit? Nicht der Schatten der Wahrheit? Nicht ein verklungenes Lied? Ist's nicht die Gemütsstimmung eines Dichters, die Geibel nicht müde wurde anklingen zu lassen:

Einstmals hab' ich ein Lied gewusst;
Einst in goldenen Stunden
Sang ich's,[1]) da ich ein Kind noch war,
Aber mir ist's entschwunden . . .

— die Gemütsstimmung eines alternden Dichters, eines Epigonen, eines — Enkels von Heroen?

Man sieht, wo Realismus und Idealismus sich ewig scheiden; nämlich dort, wo sich der Blick für Realitäten zu trüben beginnt, wo die Kraft sie zu beherrschen gebrochen — oder noch nicht stark genug ist! —

Aber nicht dadurch, dass der Eine Ideen und Ideale hat, der Andere nicht! Denn das unterscheidet den Realisten vom Idealisten, dass er sie hat! Diesen hatten die

---

[1]) bez. hört' ich's, erlebt ich's u. s. f.

Ideen und Ideale, er war ideengläubig und idealsüchtig. Den Realisten zeichnet es eben aus, dass er sich nie von Ideen haben lässt, und immer wie des Stoffs, so auch der Ideen Herr bleibt.

XXXVIII.

Der Realismus ist so wenig ein künstlerisch prägnanter Ausdruck, dass die Realität eines Kunstwerks sich auf die verschiedenartigsten Dinge beziehen kann. In rationalistischen Epochen, z. B. bei Lessing's Nachfolgern bezog sie sich meist auf die Wahrheit und Glaubwürdigkeit der Lebenssätze: der Realismus eines Kunstwerkes bestand in seiner Vernünftigkeit. Gegen diesen Realismus der Lehrpoesie hob sich unsere klassische Periode, namentlich Herder und Goethe ab, sodass sie schliesslich nichts so sehr verabscheuten, als Alles, was nur entfernt an diese Gattung erinnerte. Heut hingegen bezieht man den Realismus vorwiegend auf den Stoff. Er soll realistisch, d. h. alltäglich sein, was freilich wieder charakteristisch für ein Zeitalter sozialer Kämpfe ist. Man verschmäht das Wunderbare, Ausgetiftelte, nicht, weil es wunderbar und ausgetiftelt, sondern weil es das Seltene ist. Man würde es auch verschmähen, wenn es nachweisbar und vorhanden wäre. Den Faust, den Hamlet und Don Juan liebt man nicht mehr, nicht weil es Fabelgestalten, sondern weil es Aristokraten sind. Hier kommen die Realisten zuweilen in Konflikt mit ihren Theorien. Man bekämpft gerade, was man selber übt. Der Faust und der Hamlet sind realistische Gestalten und umgekehrt die Coupeau's und die Oswalds, die man gar nicht anders als im Plural sich denken muss, typisch gefasste Figuren.

Mancher fasst auch den Realismus so auf, dass er die Natur wie eine Art von Zwiebel behandeln zu müssen glaubt. Er löst Blatt auf Blatt, und bildet sich ein, so ihrem

innersten Wesen auf die Spur zu kommen. Jenen ist der nackte Mensch in seiner Haut noch viel zu bekleidet. Sie halten es jedesmal für einen Triumph des Realismus und der Kunst, wenn sie wieder ein neues Blatt gelöst. Das setzen sie so lange fort, bis sie schliesslich nichts mehr übrig behalten. —

XXXIX.

Die Scheidung von Realismus und Idealismus ist also für uns keine Prinzipien-Frage mehr, vor allem keine Partei-Frage, sondern eine Lebensfrage, die Jeden einzeln und zwar als Frage berührt. Die Strömungen sondern uns nicht in Parteien, sondern höchstens Parteien in uns; der Kampf, er wird nicht zwischen zwei Lagern gekämpft, ausgekämpft wird er in uns, in jedem einzeln. In uns steckt der Idealist und zugleich der Realist.

Und deshalb soll man nicht die Dichter in den Idealisten und Realisten, sondern innerhalb desselben Dichters die Scheidung von Idealismus und Realismus vornehmen. Denn es giebt keinen, der völlig das Eine oder Andere verträte, sowenig der Eine die ganze Wahrheit hat und ein Anderer Erbpächter der Lüge ist!

Nein! Die verschiedenen Empfindungen und Organe, die einzelnen Seelenthätigkeiten selber können verschiedenen Graden von Realitäten zugänglich sein. Wie Einer scharf sehen und dabei taub sein kann: so hat man zuweilen Augen für Realitäten, d. h. sieht realistisch, und hört doch nur, was nach Herkommen und Sitte gehört zu werden pflegt; oder Jemand liebt konventionell, aber er denkt oder handelt individuell, als Realist; oder der Sinn für Realitäten bezieht sich nur auf bestimmte Vorgänge, Erscheinungen, Zeiten und Oertlichkeiten u. s. w. u. s. w. Uns aber beschäftigt doch

bloss der partielle Realismus in jedem Falle. Auch da liegt eine Gefahr der bestimmten Personen angepassten oder abgenommenen Dogmen.

Begreift man denn gar nicht, welch' ein schweres Unrecht gegen den einzelnen Dichter darin besteht (ob er nun Ibsen oder Tolstoi, Hauptmann oder Conradi, Maupassant oder Bahr heist), welche Sünde wider das Leben und mithin wider den Realismus selbst man begeht, die ganze Erscheinung, dieses litterarische Phänomen, auf den einen oder andern Namen zu taufen?! Ungefähr dieselbe Sünde, die gegen den Menschen des Mittelalters geübt wurde, wenn man ihn christlich taufte, zu einem Spiritualisten taufte und seine Leiblichkeit, seine Leidenschaftlichkeit schlechthin ignorierte oder als nicht zu recht bestehend hinstellte. Was ist der Naturalismus in Kunst und Wissenschaft, was im Leben selbst als ein umgekehrtes Christentum! Man tauft den Menschen wieder um zu einem Heiden-Menschen, man will ihn religiös wieder unschuldig, künstlerisch wieder naiv, wissenschaftlich natürlich machen! Als ob dies so ginge! Als ob die zweitausendjährige Angewohnheit des Menschengeschlechts, sich als geistig zu wissen, als ob das Misstrauen gegen den Leib und die Natur, welches das Christentum dem Menschen einmal anerzogen hat, so einfach aus der Welt zu schaffen wäre! Als ob man nicht gerade durch diese Umkehrung hinlänglich bewiese, dass dieser Gegensatz noch immer ungeschwächt besteht!

Also: Realist ist, wer Realitäten schafft — sagte ich oben. Hier füge ich, berichtigend und präzisierend, hinzu: Realist ist jeder Künstler, wann und sofern er Realitäten schafft.

Realist ist z. B. in hohem Grade der Lyriker Hermann Conradi, aus dessen Liedern eine sehr starke, eine sehr hervorragende Realität zu uns spricht, wenn auch eine sündhafte, wie unsere Moralisten sagen, eine krankhafte, wie unsere Philister meinen. Aber desselben Dichters phrasenhafte Romane: was zeigen die? Im besten Falle noch —

und damit dürfte ein wichtiges Charakteristikum gegeben sein — eine verflogene, eine in der Auflösung sich befindende Realität, eine Realität, die keine Realität mehr ist, die aber selbst in ihren absurdesten Erscheinungen eine grössere Realität ahnen lässt, also ein — Décadence-Realismus, — eine Realität in der Décadence. Da fliegen überall noch Sternschnuppen von Realitäten umher, die uns an zerstobene Welten gemahnen. Auch hier ist Conradi nicht schlechtweg ein Phraseur, als der er ausgeschrieen wird. Als Phraseur geberdet er sich nur, wenn er uns über die Klüfte dieser zerschellten Gestirne, deren einzelne Teile kaum noch etwas von einander wissen oder ahnen, — hinwegzutäuschen sucht. — Und etwas Aehnliches können wir bei Karl Bleibtreu gemahnen, der gleichfalls nicht schlechthin als Realist zu nehmen oder zu verwerfen ist. In einem ist Bleibtreu sehr entschiedener Realist: in ihm lebt eine sehr starke Empfindung für Realitäten. Schon das zeugt von Realismus eines Dichters. Er aber erlebt jene vielleicht viel mehr, als dass er sie erleben will. In seinen Dichtungen ringt ein Etwas nach Darstellung. Seine Poesie ist, in ihren wichtigsten Teilen, ein verzweifeltes Reagieren gegen ein Etwas in der Welt, das er nur nicht mit Namen benennen kann, dessen Vorhandensein, Macht und Feindseligkeit in der Wirkung er aber deutlich fühlt und Andern fühlbar zu machen weiss. Er darf vielleicht mit grösserem Recht von sich sagen, was H. v. Kleist einmal über sich an seine Schwester schreibt: „Ich weiss sehr wohl, dass, was ich empfinde, ein Glied in der Reihe der menschlichen Empfindungen bildet. Es wächst (!) noch irgendwann ein Stein für den, der das auszudrücken vermag!“ So ist Hauptmann, so ist Hermann Bahr, und so sind sehr viele unserer Dichter nur in ganz bestimmten Stücken, in ganz bestimmten Beziehungen Realisten.

Wohl verstanden: damit soll nicht etwa nur, was ja lächerlich selbstverständlich wäre, die Verschiedenwertigkeit der einzelnen Stücke desselben Dichters dargethan werden! Das Alles ist nur hinsichtlich des Realismus gemeint, des Stücks

geformter, geschauter, erlebter Natur. Kein Dichter, selbst Shakespeare, der Alles, was er gedichtet hat, selbst erlebt hätte, geschweige denn, dass er es als ein Neues erlebt hätte! Und nur in sofern könnte es ein Realistisches sein, das er darstellt. Die Uebernahme älterer Formen, älterer Stoffe und Konflikte braucht desshalb noch nicht ein Unrealistisches zu sein, wohl aber ist es jede Rücksichtnahme auf die äussere Form, auf das Publikum, auf die herrschenden Anschauungen. Und wo gäbe es Einen, der niemals und in keinem Falle diesen Götzen geopfert hätte?!

Aber will man einen Gegensatz zum Realismus: Ohnmacht vor der Realität heisst er. Idealismus nur in sofern, als dieser Idealismus ein Abstraktes, eben der Ausdruck jener Furcht und Ohnmacht vor der Realität ist! Idealisten in diesem Sinne sind zum Teil die älteren Dichter der jetzt lebenden Generation, aber nicht als Ideendichter schlechthin. Es giebt sogar eine Art von Idealismus, die im Grunde nur ein sublimierterer, durchgeistigterer Naturalismus ist; nämlich die Vorwegnahme eines Stückes Natur in der Idee. Der Hamletische, Werther'sche, Kleist'sche Idealismus ist ein solcher.

Ein Ideen-Dichter, ein Spruchdichter, ein Epigrammatiker (man denke an Logau) kann deshalb noch in hohem Grade Realist sein. Was ist Lessings Poesie z. B. anders als epigrammatische Realistik! Seine Personen, sie reden oft in Epigrammen, sie bauen sich auf aus Epigrammen (Gedanken- und Gefühls-Epigrammen), die Komposition ist gewiss nicht ohne Epigrammatik. Wie? Ist dies ein Grund, ihn deshalb nicht unter die Realisten zu rechnen? Aber er dachte epigrammatisch, er lebte epigrammatisch, er war auch im Leben ein ewiger Skeptiker, er lebte es gleichsam kritisch. Jedes Erlebnis meisselte sich dieser scharfe Geist zu einem Epigramm um — (man denke an die schmerzlichsten Epigramme, die je geschrieben, die bekannten Briefe an Eschenburg und seinen Bruder Karl über den Tod seiner Frau und seines Sohnes!) — mithin war seine Epigrammatik als eine erlebte, als eine Leben

concentrierende und Leben formende, als die Epigrammatik einer starken Persönlichkeit gleichfalls eine realistische Kunstform, die Art eines Realisten. Und wie viel Epigrammatik steckt nicht in Ibsen, in Hebbel, in Zola. — Und Tolstoi — hat es je einen grösseren Idealisten mit Bezug auf das Leben gegeben! Aber die Kunst der Darstellung, die subjektive Lebenswahrheit dieser Idealität macht auch ihn zum Realisten, und, wie Einige meinen, zu einem der aller vorgeschrittensten.

XL.

. . . Ja, und darin sind sich wohl Alle einig: in der Forderung, dass der Künstler das Faktum, das er darstellt, auch in sich durchlebt haben müsse! Darin stimmen die Idealisten vollkommen mit den Realisten überein. Es ist sogar der gewöhnlichste Einwand, den die Ersteren gegen die realistischen Produkte erheben, dass sie nicht immer vom Künstler durchlebt seien.

Aber wem ist eingefallen, den Begriff des Erlebens selbst zu prüfen!

Was erlebt man? Wie erlebt man, d. h. wie lebt man mit dem Leben? Dasselbe Faktum wird nicht von allen gleich durchlebt, sowie nicht jede Erscheinung gleich gesehen wird.

Wie? Muss der Dichter deshalb selbst an jenem Leiden erkrankt sein, weil er es darzustellen pflegt? Wenn nur Epileptiker, Paralytiker, Säufer etc. sich zum Beobachten ihres Zustandes bequemen wollten! Ich glaube in demselben Augenblick müssten die letzteren mindestens aufhören, Säufer zu sein! Ein praktischer Weg für alle Aerzte, Soldaten der Heilsarmee, Pastoren und andere Heilige. Das beste Rezept gegen den Suff oder erotische Ausschweifung: Werde naturalistischer Dichter und dann geh' auf's Land! Ich glaube, daran hat noch Niemand gedacht. Der Naturalismus als Heilmethode, das wäre ein Thema, das . . . .

Kann man eine Krankheit (um bei dem Beispiel zu bleiben!) nicht unter Umständen noch ganz anders, und zwar viel tiefer, er- und durchleben, als indem man an ihr leidet, nämlich gerade nicht als Kranker? Erleben wir denn nur in unserer Passivität? Nicht auch handelnd, schauend, beobachtend, experimentierend, wollend? Erlebt nicht auch der Arzt die Krankheiten seiner Patienten mit? Nicht auch die Wärterin, kurz Jeder, der irgend welches Interesse an der Person, dem Leiden, den Umständen des Kranken hat? Aber freilich Jeder auf seine Weise, Jeder mit anderem Interesse, mit anderen Empfindungen, mit anderen Gedanken! Die lachenden Erben anders als die weinenden! Erlebt nicht z. B. jeder gute Ehemann die Kindeswehen seines Weibes von den leisen Anfängen bis zur Katastrophe und dann von dieser bis zur Genesung selber mit? Nicht jede gute Mutter die ganze Geschichte ihres Kindes?

Und selbst, was wir als unser Erlebnis darstellen, wissen wir denn gar zu genau, ob das auch Alles unsere Erlebnisse sind? Was wir davon erlebt, blos weil es Andere erlebt haben, was sympathetisches, was experimentelles, was historisches, was anticipatives, was künstlerisches, was kontemplatives und was persönliches Erlebnis an unseren Erlebnissen ist?

Vielleicht lässt sich noch eher mit Umkehrung eines alten Glaubens, behaupten, dass noch nie ein Erlebnis vom Erlebenden selbst seinen künstlerisch-klassischen Ausdruck erhalten habe. Der Strom muss immer schon im Erfrieren begriffen sein, der Künstler muss erst wieder als an ein Fremdes an sein Erlebnis — gesetzt eben, es sei wirklich sein Erlebnis — herantreten, wenn er es künstlerisch verwerten will. Dass er am Ende sich selbst objektivieren kann, dass er an seinem eigenen Leibe herumexperimentieren darf, dass er bis zur Selbstvernichtung grausam mit sich umgeht (in der Tragödie zum Beispiel) — das Alles beweist, dass er sich bereits als ein Fremdes behandelt, das er geniesst, belauscht, befeindet, vernichtet!

Man trete nun aber einmal nur aus der beschränkten Sphäre rein körperlicher Erlebnisse heraus. Man nehme ein historisches Faktum! Wie anders erlebt dies der Staatsmann, wie anders eine Privatperson; und wieder wie anders das Geschlecht, dessen Geschichte dasselbe angehört, und wie anders ein fremdes, ein feindliches Volk und Geschlecht; wie verschieden, wen dieses Faktum in die Höhe und wen es zu Falle gebracht hat, wem es ein Sporn, wem es eine Schande ist! Und nun erst Jeder nach seiner eigenen Individualität, nach dem Charakter seiner Umgebung! Ist das immer noch dasselbe Faktum?

Kurz auch der strengste und consequenteste Realist, auch wer das grösste Gewicht auf das Milieu legt, auch dieser Künstler wählt immer noch aus der Fülle der Erlebnisse; auch er sieht, er braucht tausend Dinge nicht gesehen zu haben, die doch von der grössten Wichtigkeit für das Gesamt-Faktum gewesen sein mögen!

Wenn es doch auszurechnen wäre, was Jeder von seinen Erlebnissen mit nach Hause bringt, wie viel man schon auf dem Heimwege vergessen und verloren hat! Ich kann mir denken, dass ein Mensch von grossem Willen und starker Phantasie so sehr Zweck und Ziel seines Weges im Auge hat, dass er, nachdem er erreicht, was er gewollt, Alles vergessen hat, was er auf diesem Wege sah und erlebte, dass er auch nicht einmal weiss, wie er eben dort hingekommen. Er kann mit Siebenmeilenstiefeln gewandert sein, er kann im Fluge ein Ziel gewonnen haben und jetzt Alles aus so unendlichen Höhen und Perspektiven anschauen, dass er nichts mehr von der Fülle des Lebens auf den Zwischenstationen und auf der Strecke des Weges selbst kennen gelernt hat. Und man kann im Schneckengang seinen Weg gehen und in jedem Sandkorn sein Erlebnis finden. Es giebt Menschen (es sind die mit drängendem, unterdrücktem und gequältem Willen, z. B. unser Kleist), die in Allem nur Hemmnisse oder Beförderung erleben. Und wieder Andere giebt es, die so wenig bei sich sind, die immer über sich und weit von sich leben, dass sie bei ihren internsten Angelegenheiten nicht

einmal gegenwärtig sind, die ihre Krankheiten, Zufälle, die Armut, Verlust, Niedrigkeit u. s. w. gar nicht mehr erleben.

Wir modernen Menschen vollends, die wir nicht allein das Leben, sondern zugleich auch mit dem Leben eine mehrtausendjährige Cultur, eine Kunst und Wissenschaft erleben, wir, die wir im Vergleich mit der Vergangenheit ein paar Sinne, Kräfte und Zwecke in Bezug auf das Leben mehr haben: wir werden mit dem Realismus nicht so kurzer Hand fertig, ob man ihn nun als experimentelle Methode, als technisches Problem oder als was sonst betrachtet. Wir müssen erst Psychologen werden, um hier Fragen stellen und Fragen beantworten zu können. —

XLI.

Was heisst künstlerisch gesprochen Vergangenheit? Ist es die Zeit, die, von diesem Augenblick an, verflossen ist, das, was wir sprachlich als das Praeteritum bezeichnen? Ist es die historische Bedeutung?

Mit nichten! Vielmehr nur, was ich als realistisches, als Naturphänomen hinter mir habe, was ich überwunden, in mich aufgenommen, mir aus dem Bewusstsein geschafft habe: mein Perfektum. Für mich, das schauende oder schaffende Individuum, kann ein nach unserer historischen Zeitrechnung tausendjähriges Ereignis erst eine Zukunft, ein Zu-Erlebendes sein. Doch da das bereits vergessene und noch nicht erlebte Erlebnis mir gleich unfassbar, gleich uninteressant ist, so giebt es für den Künstler nur eine Zeit, die Gegenwart, die helle und starke Gegenwärtigkeit des Geistes, des Handelns und des Leidens. Und der Künstler hat auch nur diese eine Zeit. Denn wie könnte er schauen, als in der Gegenwart. Aber Jeder hat, wie gesagt, seine Gegenwart in einer andern Zeit, z. B. politisch noch in Rom, religiös noch in Judäa, sozial noch im Mittelalter, artistisch noch in Hellas; und Jeder thut Recht und hat ein Recht, seine

Gegenwart aufzusuchen. Lieber im gegenwärtigen Athen, als ein noch nicht erlebtes Berlin!

Und das ist kein Paradoxon! Jeder frage sich, vorausgesetzt, dass er überhaupt sich auf derartige Fragen eingeübt hat, am besten nach grossen seelischen Ereignissen, wann er eigentlich diese Erlebnisse erlebt hat, in welches Jahrhundert die Geburt dieser Gefühle fällt. Wie viele Jahrhunderte liegen z. B. zwischen dem seelischen Ereignis der Liebe, das einem hinterpommer'schen Bauern widerfährt, und der hochgesteigerten, hochmodern gespannten Liebe eines Künstlers! Als ein wie Vergangenes, resp. Zukünftiges erleben nicht die Deutschen in politischer Hinsicht das Reich, und gewisse politische Phänomene! Der alte Schulmeister, den selbst Shakespeare unter den Neueren noch kalt lässt, dem aber das Herz aufgeht bei der Lectüre sophocleïscher Chöre, Horazischer Oden, was geht mit dem anders vor, als dass er Sophocles und Horaz eben jetzt erst erlebt. Und er erlebt sie wirklich, ist für die Kunst keineswegs unempfindlich, wie ja sein leuchtendes Auge, sein begeisterter Ausdruck zeigt. Er ist vielleicht blos Schulmeister geworden, um sein ganzes Leben lang seinem geliebten Sophocles und Horaz leben zu dürfen. Shakespeare hat derselbe Schulmeister noch nicht erlebt, der bleibt für ihn noch eine weite Zukunft, während der junge Primaner vor ihm vielleicht schon seit langem in den Schauern der Hamlet- und Leartragödien erbebt und schon nach neueren, nach neuesten und allerneuesten Litteraturprodukten greift. — Es giebt auch heut noch immer, trotz allem Fortschritt, Rokoko-barock- und Renaissance-Seelen, klopstockische, alexandrinische, hexametrische Seelen.

Welch eine Torheit, dieser ganze Kampf für und gegen die historische Kunst — wenn man freilich die nicht unwichtige technische Frage der Sache bei Seite lässt! Es ist nicht Jedem dasselbe Historie, dem Einen noch lange nicht neu, was dem Andern modern ist. Dem Einen ist z. B. alle Religion Historie der menschlichen Seele, dem Protestanten speziell der Katholizismus, dem Christen der Judaismus, was eben dem Juden, dem Katholiken, dem Religiösen noch nicht

Historie, sondern lebendige, süsse und furchtbare Gegenwart ist. Natürlich Christ, Jude, Protestant, Katholik, sofern sie es ganz und nur sind! Es giebt immer noch Juden, die noch an jedem Passah-Feste ihre Errettung, in jedem Herbste den Sieg der Makkabäer einmal erleben, deren Seele noch vor jedem Fluche und Donnerworte ihres alten Jehovas erbebt; — so wie gläubige Christen Christi Leben von seiner Geburt bis zur Kreuzigung immer noch mitzuerleben und mitzuleiden fähig sind, für die Alles noch rührende, reelle Wahrheit ist.

Wohl dem, der seine Gegenwart in der Gegenwart hat! Denn er ist ein zwiefach lebendiger, einer der lebendigsten und stärksten Menschen, die es geben kann. Aber man lasse sich durch Prinzipien und Theorieen, deren Urheber nur an der Aussenseite der Sache rühren, nicht beirren! Jeder suche seine Gegenwart und wenn sie auch im grauesten Altertum liegt! Er darf auch gewiss sein, er findet sein Publikum. Denn jedes Menschenalter ist unter den Menschen, jedes Weltalter unter den Phänomenen vertreten. Noch täglich, stündlich wird die Welt erschaffen und täglich, stündlich sinken Welten unter in das alte Chaos. Wir leben gleichsam unter allen Zeitaltern und unter allen Zonen, wenn auch nicht gerade im Sinne Schacks und unserer Kosmopoliten und Humanitätslehrer. Weshalb sich also hinaufschwingen zu Höhen und Gegenwarten, wo man nur eine klägliche Figur spielt, indess man eine Stufe niedriger seinen Platz wol auszufüllen im stande, und auch wol glücklicher wäre!

Und vor allen Dingen: weshalb das Heut durch ein Gestern lächerlich machen! Wer von Heut ist, wird ja, wenn er sich den Schlaf erst aus den Augen gerieben hat, schon noch merken, dass ein neuer Tag ist. Aber freilich! Im Verschlafen und im Verliegen liegt alle Gefahr des Menschen. Es muss also immer unanständige Wecker geben — lärmende Nachtschwärmer, schlaftrunkene Wächter, krähende Hähne. Der Hahn, der mich wach kräht, ist deshalb noch kein Geschöpf von Heute, gleich mir, — ist, weil er früher aufgestanden ist und mich geweckt hat, nicht moderner als ich! —

XLII.

Hart, trocken, grausam und schlicht, wie das Leben jugendlicher Völker, ist auch ihre Poesie. Der eigentliche Naturalismus der Kunst findet sich nur, wo auch der Naturalismus des Lebens noch vorherrscht, wenn noch ein Volk in der Gegenwart lebt, in der Natur und in sich selbst. Was ist aller Naturalismus der Deutschen, der Franzosen und Skandinavier gegen den Naturalismus der Russen? Nichts Anderes, als was der Naturalismus eines Juvenal gewesen gegen die früheste Poesie der Germanen! Man vergleiche die älteste deutsche Poesie mit dem Vollendetsten, was Römer und Griechen geschaffen! Bei aller Kunstlosigkeit, welch ungeheurer Fortschritt im Inhalt, in der Realität, eine Realität, die der Römer niemals mehr zu erleben, geschweige denn darzustellen vermochte! Was der Germane erlebte, war etwas ganz Neues — er sah, hörte ja mit anderen Organen, fühlte anders und stellte sich zu allen Dingen des Lebens anders. Er lebte in einer andern, einer neuen Welt; er sah, er erlebte neue Realitäten. Mithin war seine Poesie notgedrungen realistisch. Selbst seine Götter waren Realitäten, selbst sein Mythus wurde eine furchtbare Realität; er machte Alles, selbst das Absurdeste, das Phantastischste zu einer Realität, er glaubte es dieses Absurdeste und Phantastischste, er wusste es, er wollte es und er schuf es. Was sich während der Völkerwanderung ereignete, was war es anderes, als eine Realisierung, ein Wirklich-Werden, ein Sich-Vernehmbar-Machen seines Mythos?!

Diesen Lebens-Realismus und diese vom Leben in die Kunst hinüberspringenden Realitäten finden wir heute, wie gesagt, nur bei den Russen. Wir Deutschen, wir West-Europäer, können eigentlich bloss im andern, im negativen Sinne Realisten sein (wenn wir von den psychologischen Raffinements absehen) — so im Grossen gesprochen. Der Russen Litteratur ist realistischer als unser Leben, d. h. lebensvoller, kräftiger, fernwirkender. Die russischen Dichter leben alle auf Neuland, sie leben gefahrvoller, aufgeregter,

von einer grösseren Fülle umströmt. Und mit herzerschütternder Wahrheit dringt überall dieses Neue auf den Leser ein. Das sind Alles neue Erlebnisse, neue Lebenserfahrungen, Ueberraschungen der Seele, die er hier sich herausliest. Die Lektüre selbst wird zum Ereignis.

* * *

Dichter wie Dostojewski und Shakespeare stehen gleichsam wie auf Vulcanen; und daher das Unruhige, Hastige, ewig Erschütterte, tief Aufgeregte in ihnen. Niemals war ausser diesen Beiden ein moderner Dichter so im Tiefsten aufgeregt, niemals auch so im Innersten erschüttert. Es ist, als wäre alle Natur ringsum bis im Grunde aufgewühlt, als wolle die Welt thatsächlich aus ihren Fugen gehen. Mit ihnen vergleiche man einen Goethe. Wie unerschütterlich fest und stark ist doch hier diese alte Welt! Sie ist in der That aufs Neue wieder eingerenkt. —

XLIII.

Noch von einer anderen Seite kann man dem Streite um den Realismus oder Idealismus beikommen. Das Reich der Ideale, das Zeitalter des Idealismus haben wir hinter uns. Aber muss man, weil man die Jünglingstorheiten hinter sich hat, gleich wieder zum kleinen Kinde werden? Man buhlt nicht um die Mutter, sagt schon Heine, wenn Einem bereits die Tochter nicht mehr jung genug ist. Haben wir das Reich der Ideale hinter uns, so ist das der Realität lange vergessen! Der Kampf zwischen Realismus und Idealismus ist ein Kampf zwischen Gespenstern. Das ist gar kein Kampf! Zwischen ihnen giebt es keine Versöhnung, denn sie sind beide tot, wir haben sie beide abgeschafft! Wir glauben an keine Idealitäten, an keine Begriffe und Ideen, aber an Realitäten, an Wahrheit und Vernünftigkeit der uns umgebenden

Erscheinungswelt schon längst nicht mehr. Die Idee hat die Welt überwunden. Die Welt steht nicht mehr auf! Die Idee soll überwunden werden? Und noch dazu von einem Toten? Aber sie muss überwunden werden? Nun, so nennt mir den neuen Heros, der die Welt neu schafft, indem er sie auf's Neue zerstört! Das naive und theologische Reich, Sensualismus und Spiritualismus haben wir überwunden? Wo liegt das dritte Reich, das geweissagt wurde von den Propheten der alten und neuen Zeit? — Es ist der Mensch, der, wie er dahinter kam, dass die Welt sein Geschöpf sei (die Welt sein Gedanke, seine Vorstellung) so auch am Ende sich selbst als den Ursprung der Ideen erkannte. Gott ein Geschöpf des Menschen!

Und so sind denn auch die neueren Dichter nicht mehr Realisten im Sinne der Alten (wie etwa Homer ein Realist war). Diesen Realismus kann es nicht mehr geben, denn diesen Glauben an die Realität giebt es gar nicht mehr. Aber eben so wenig sind sie Idealisten, in dem Sinne, wie es etwa Calderon, Dante. Schiller waren; denn auch diesen Idealismus kann es nicht mehr geben, weil der Glaube an die Ideen nirgends mehr in der Welt die alte Macht hat. Künstler sind Naturalisten, denn sie sind selbst Natur und betrachten nur sich als Natur — aber nicht, weil sie naiv sind, wie Schiller sich das dachte! In ihnen allein ist, wie die Welt, so das Himmelreich. Der herausfordernde Trotz einer Individualität, der mit Ibsen spricht: „Ich banne euch!“ und der mit Raskolnikow eine alte Wucherin zertritt wie eine „Schabe“, weil er für sich die Herren-Rechte einer Herren-Moral in Anspruch nimmt. Die Helden moderner Dichtungen kämpfen nicht um Ideen, wie im christlichen Zeitalter der Poesie (das aber übrigens bis zum Jahre 1805 reicht) [1]), sie kämpfen auch nicht um Besitz und Weltherrschaft, wie die homerischen und

[1]) Eigentlich geht der Kampf gegen den Idealismus bis auf die Reformation zurück, als der Kampf gegen die theologische und scholastische Auffassung der Welt. In ihr, in der Reformation basieren auch die Interessenkämpfe der modernen Gesellschaft, wie denn auch die moderne

fast alle epischen Helden; sie kämpfen um sich selbst. Der Mensch ist Kampfplatz und Kämpfer und Kampfobjekt in eins, er ist der Schauplatz der Tragödien, Held, „Schauspieler und Zuschauer zugleich". Kurz Held und Schöpfer der modernen Kunst ist der Einzelne [1]), der Einzelne, dessen entschiedenste, wenn auch zuweilen unbewusste Vorkämpfer die Kierkegaard, Stirner, die Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche, die Kleist, Heine, Wagner, Hebbel und Ibsen waren.

XLIV.

Wenn ich also sage: die alten Dichter allein sind naive Realisten, denn sie allein erzählen uns etwas von der Welt; die mittelalterlichen Dichter sind Idealisten, Ideen-, Gott-Gläubige, die nur von Gott etwas wissen; die Modernen hingegen, die ich im Gegensatz zu Beiden: Problem-Dichter nennen möchte, beschäftigen sich in erster Linie mit dem Menschen (als Uebergangs-Dichter, als Halb-Moderne,

---

Litteraturbewegung in ihrer Totalität geradenwegs bis auf Shakespeare zurückgeführt werden muss. Es ist kein Zufall, dass die Hutten, Johann v. Leyden und andere Männer der Reformations-Zeit so häufig zu Helden moderner Dichtung gemacht wurden. Die moderne Bewegung in Kunst und Leben ist im weitesten Sinne ein Kampf gegen das Christentum, d. h. die theologisch-dogmatisch-scholastische Welt, und ist so auch vorzugsweise von modernen Philosophen und Naturforschern aufgefasst worden, wie dies kürzlich noch gelegentlich der Bruno-Feier durch Häckel zum Ausdruck gekommen ist. Es fragt sich sehr, ob, die Dinge so angesehen, nicht am Ende der ganze Schiller ein einziger Atavismus war; sowie etwa Rom's weltliche Macht im Mittel-Alter Vielen, und nicht mit Unrecht, als ein Rückfall in den naiven Realismus des Altertums (oder, wie Luther drastischer sagte: des Teufels) aufgefasst wurde!

[1]) Das Wort in dieser Begriffsfassung stammt von Sören Kierkegaard. Der Einzelne! Das ist etwas Anderes, als die „schöne Individualität" Goethe's und Keller's. Der Einzelne macht sich selbst zur Individualität und buhlt nicht mehr um andere Individualitäten.

Noch-Idealisten, mit dem Rein-Menschlichen, dermaleinst aber als Ganz-Moderne, entschlossene Naturalisten, vor allem mit sich selbst) sie wissen uns jedenfalls nichts Interessantes mitzuteilen, als sich selbst; — wenn ich also die Dichter einteile, wie ich oben that, so ist das natürlich nicht wörtlich zu verstehen, als liessen sich diese Reiche zeitlich irgendwie abgrenzen. Macht doch jedes einzelne Volk, macht doch jeder einzelne Mensch diese Entwicklung noch einmal durch, ist doch die Gefahr, auch für den modernen Menschen keine kleine, in der ersten oder zweiten Epoche stehen zu bleiben, so gut wie sich vordem Dichter und Menschen über ihre Zeit hinausentwickeln konnten, hinüber wachsen in neue Sphären. Es kommt nur darauf an, wo der Accent eines Volkes oder einer Kunst liegt; vorgeschobene Posten und Nachzügler sagen uns nichts über die Stellung eines Heeres.

Ausschlag gebend für den Einzelnen ist, wie weit die Helligkeit seines Bewusstseins, wie weit die Kraft seines Willens, das Wissen vom Willen reicht! Was thuts dem Menschen, dass er alle Stadien der vormenschlichen Entwicklung durchgemacht hat, dass auch er einmal Tier gewesen ist! Er weiss nichts davon. Was er vor seiner Geburt durchgemacht hat, ist für ihn kein Erlebnis, im Mutterleib hat man noch keine Geschichte. Ja, wo beginnt überhaupt des Menschen Geschichte, um die Frage noch einmal in anderem Zusammenhange anzuregen? Eins steht fest: jedenfalls nicht mit der Geburt! Für viele erst recht spät; nicht für Jeden mit der Zeit, da er zu sprechen gelernt hat; für Manchen, wenn er zum ersten Male liebt; für einen Anderen, wenn er in die Fremde geht, für den Dritten, wenn er zu denken, für den Vierten, wenn er zu handeln beginnt. Oft genug nicht vor dem dreissigsten Jahre, wenn Andere wieder längst ihren Lebensroman abgeschlossen haben und nur noch von Erinnerungen leben. Es giebt Culturen, in denen vorwiegend Jünglinge, und wieder Andere, in denen nur Greise Geschichte machen.

Die jüdisch-theokratische Cultur, obwohl zeitlich dem Griechentume vorangehend, ist doch schon mittelalterlich-theologische oder Idealisten-Cultur. In jeder Art Volkspoesie hingegen kommt die naive Realität wieder zu ihrem Rechte. Man darf sie nur niemals fordern! Sobald man von seiner Jugend weiss, ist man mittlerweile schon Greis geworden. — Im hellenischen Drama, und schliesslich in jedem Drama finden wir eine Anticipation des Modernen. Jedes Drama ist eigentlich schon Problem-Ich-Kunst. Schon Oedipus stand vor Fragen; schon die Sphinx war ein Problem. Und dennoch war Sophocles' Dichtung oder die hellenische Kunst keine Problem-Kunst, wie wir sie besitzen; sie waren selbst in ihren Problemen noch naiv, sie hatten eine noch nicht „von des Gedankens Blässe" angekränkelte, gleichsam eine naive Problem-Kunst.

Heute hingegen setzt jede Kunst ein, wo die Alten schüchtern Halt machten; heute ist man stolz und mutig genug, auf sein Ego den Accent zu legen, um sich die Welt sich drehen zu lassen. Man springt oft mit einem einzigen Salto mortale über die naive (realistische) und idealistische Welt hinweg — zu sich; man gewinnt sogar seine Heiterkeit wieder, wenn man von dieser Höhe auf beide Welten hinabsieht.

Dies drückt Sören Kierkegaard, ein Mann, der hiervon wissen musste, also aus:

„So wie es, der Sage nach, dem Pythagoräer Parmoniskos ging, welcher in der trophonischen Höhle die Fähigkeit zu lachen verlor, aber auf Delos sie wieder bekam beim Anblick eines unförmlichen Klotzes, welcher als Bildnis der Göttin Leto ausgestellt wurde, gerade so ist es mir ergangen. Als ich sehr jung war, da verlernte ich in der trophonischen Höhle das Lachen; als ich die Augen aufschlug und die Wirklichkeit betrachtete, da fing ich an zu lachen, und habe seit dieser Zeit damit nicht aufgehört" . . . .

Dies Wort soll bedeuten (es findet sich unter den Diapsalmata von „Entweder-Oder"): als ich in früher Jugend die

Realität (in der trophonischen Höhle) verlor, da wurde ich traurig; es ging mir wie Chamisso's schattenlosem armen Schlemiehl, — es war meine idealistische Lebensepoche. Als ich erwachte, zu mir selbst kam, da lachte ich über Schatten und Nicht-Schatten; ich begriff den für mich relativen Wert Beider — und hatte meine Heiterkeit wieder. —

Kurz, was wir heute Realismus nennen, ist nicht der homerische Realismus, ist aber noch weit weniger Schiller's Realismus. Als Gegenströmung gegen den Idealismus pocht er auf seine Realität, auf sein: so sieht's aus im Leben. Aber schon dieses: so sieht es aus, so ist das Leben — dieses So bedeutet natürlich immer: so erbärmlich, so scheusslich, so widerwärtig — ist verfänglich, zeigt den verkappten Kritiker und Idealisten.

Und vollends ein naiver Realismus! Probleme stellen, Psychologie betreiben, mit frevler Hand ins Allerheiligste der Psyche greifen, das Alles ist ausserordentlich naiv! Verglichen mit unseren Realisten war Schiller ein sehr naiver Dichter. Und offen heraus gesagt: es ist doch noch sehr fragwürdig, ob für den Mann gerade Naivetät die höchste Tugend sei, ob es auch nur eine wünschenswerte wäre. Als Kuriosa sind die naiven Männer ja noch immer sehr beliebt, zumal bei den Frauen von dreissig Jahren. Aber auch nur als Kuriosa! — Was man aber etwa auch noch als Naivetät der Modernen ansehen könnte (Unbefangenheit vor der Welt, Furcht- und Ehrfurchtslosigkeit, sowohl der realen wie der idealen Welt gegenüber, Ueberwindung alles Schuldgefühls im Handeln wie im Denken, kurz Mannhaftigkeit in all ihrem Gebahren), diese Naivetät, die auch wir gelten lassen, ist am Ende doch etwas wesentlich Anderes als die kindliche Unschuld und Harmlosigkeit der Realisten von einst. —

Man wünscht sich, in den Jünglingsjahren, als „Kind noch zurück“, man kommt dann auch am Ende über die Zweifel und die Schmerzen jener Zeit hinweg — aber als Mann.

XLV.

Das moderne Kunst-Problem ist also weder die Welt noch die Idee, sondern der Mensch, der auf sich selbst gestellte Mensch. Sein tragischer Konflikt, der zwischen Wollen und Können, im Gegensatze zum tragischen Konflikte der Antike, zwischen Sollen und Können. Der Realismus eines Homer ist so wenig von den Modernen zu erreichen, eben so wenig, als es uns heute die Unschuld des Paradieses ist. So kann uns auch Schillers Idealismus heute nichts sein als selbst wieder ein Ideal, ein schöner Traum aus süssen Jugendjahren, der längst verflogen ist, und der uns nur noch zuweilen wieder in die Erinnerung kehrt, wenn uns, wie dies unsere Lyriker so schön besungen haben, zu Mute ist, „ich weiss nicht, wie", und wenn uns einfällt, „ich weiss nicht, was".

Kunst und Kunst-Objekt bleibt uns allein der Mensch, (aber bei Leibe nur nicht das Menschliche, das rein und ewig Menschliche, denn das ist selbst schon wieder eine Idee!) Ich komme hier noch einmal auf ein Beispiel, in dem das Problem Mensch in seiner furchtbarsten, zum Teil selbst unverstandenen Tragik genommen ist.

Das Problem im Erbförster: Ein starker, starrer Charakter, der nur in festen Lebensverhältnissen bestehen kann, wie der alte Anton bei Hebbel, und der eben aus diesem Boden mit Gewalt herausgerissen wird. Gerade jene Dramen predigen ja mit tausend Zungen gegen das blinde Ohngefähr! Und gerade das kann man nicht begreifen. Dass ein Förster abgesetzt werden kann, das wissen wir wohl, allein das können wir mit ihm nicht begreifen, dass das Lebensglück, dass die Existenz, Stellung, kurz alles Feste und alles Beste am Menschen sollte weggeblasen werden können durch die Willkür eines Chefs; dass jeder gewissenlose Thor, jedes

blöde Kind befugt sein sollte, irgend einen alten, längst eingewurzelten und tief in das Erdreich greifenden Baum auszureissen und hinauszuschleudern in's Ohngefähr, ohne Sorge, ob ihn wieder ein Anderer einpflanzen werde in irgend ein Erdreich, und nun erst just in sein Erdreich! Der an der Scholle klebende, der Landmann, der Förster soll plötzlich vielleicht sein Lebensschicksal dem feuchten Elemente anvertrauen, er, der nie schwimmen oder rudern gelernt hat! Der Erbförster ist daher die Tragödie des Charakters schlechthin, nicht eine beliebige Charakter-Tragödie. Nur der in festen Lebensverhältnissen Aufwachsende kann neben seinen Sonderheiten und Eigenarten feste Lebensgrundsätze, starke Gewohnheiten, Energie im Handeln, Festigkeit im Willen, Rückhalt und Wucht in seiner ganzen Aufführung, kurz einen Charakter ausbilden und erhalten. Wenigstens in einfachen Verhältnissen, also der Landmann, der Beamte, der Hirt u. s. w. Der von dem Zufall eines Engagements abhängige moderne Mensch in allen seinen schwanken und veränderlichen Verhältnissen, der Bewohner der Städte, der von den Wogen des Ohngefährs umhergeschlenderte Durchschnittsmensch unserer Zeit, der jedem Zufall in fieberhafter Angst auflauernde moderne Kaufmann, der seine typische Ausbildung im Börsianer gefunden hat, dieses Zufallsgebilde hingegen wird im allerseltensten Falle das sein, was man einen Charakter nennt.

Der Mensch in Abhängigkeit von der Laune eines Vorgesetzten, Höhergestellten; dies Problem, das schon Lessing geahnt hatte, als er seine noch allezeit gründlich missverstandene Emilia Galotti dichtete, dies Problem hatte freilich vor O. Ludwig schon H. v. Kleist in seiner Novelle, „Michael Kohlhaas", behandelt, nur ungleich grösser, ungleich tragischer. Hier: dieser Kohlhaas, dieser Ulrich, — und ich füge hinzu: dieser Oswald (dies Geschöpf des Zufalls einer modernen Ehe!) sind in ihrer Totalität das, was der Oedipus in der antiken Welt war, das Problem Mensch in seiner furchtbarsten Consequenz gedacht; ein sittliches Wesen abhängig von lauter jenseits aller Sittlichkeit stehenden Mächten. Das Produkt des Zufalls,

das schon über die allernächste Folge dieses Zufalls, den ersten Schritt sich und aller Welt Rechenschaft schuldig ist.

Deshalb stehen uns eben jene Dichter so hoch. Sie sind die mächtigen Vorsprünge unserer Zeit in die undurchschifften Meere der Zukunft. Dies Problem hat Schiller in seiner ganzen Tiefe kaum geahnt, geschweige denn poetisch behandelt. Hier liegt, in diesem erhöhten Bewusstsein vom Menschen, der faktische Fortschritt der modernen Litteratur, gegenüber den alten, und nicht in all den Lappalien und Nebensächlichkeiten, in denen man ihn gewöhnlich erblickt.

Denn schliesslich bedeutet jede neue Kunst nichts Anderes, als die Heraufkunft einer neuen Psychologie, einer tieferen und genaueren Seelenbehandlung.

* * *

Vor den Eingängen des Lebens sind Sphinxe gelagert, die über den Sinn dieses Lebens und der in ihm waltenden Gottheit in tiefes Nachsinnen versunken sind. Am Ausgange unseres Jahrhunderts nennt man sie Zola, Ibsen, Nietzsche, Bourget, Strindberg, Dostojewski. In der Mitte desselben hiessen sie: Flaubert, Heine, Hebbel, Wagner, Schopenhauer; am Anfang: Kleist, Byron, Balzac, Gogol. Im vorigen Jahrhundert: Rousseau, Goethe u. s. f. Das Problem des vorigen Jahrhunderts hatte man (für Deutschland wenigstens) schliesslich auf einen einzigen Namen hin getauft. Sein grösstes, brennendstes und weithin sichtbarstes Fragezeichen nannte sich Faust.

Wir heute sind problemreicher — —

XLVI.

Dies muss sich zeigen, wenn man sich das Verhältnis des Künstlers zur Natur vergegenwärtigt. Auch hier können wir wieder drei Stadien unterscheiden, die er durchläuft.

1) Der Künstler behandelt sie naiv (das Wort diesmal im Schiller'schen Sinne genommen). Er steht innerhalb der

Natur, er stellt seine Natur dar, indem er sie aus sich weg thut und eine zweite Natur gebiert — er ist schöpferisch thätig. (Goethe, Dostojewski.)

2) Der Künstler behandelt die Natur wissenschaftlich, er tritt von aussen an sie heran, beobachtet, belauscht sie, fühlt ihr den Puls (z. B. Zola). — Was Schiller als Gegensatz ganz unpsychologisch die sentimentalische Sehnsucht nach der Natur nennt, ist, ganz abgesehen davon, dass, wie schon erwähnt, diese Sehnsucht unter Umständen gerade ein Beweis grossen Reichtums, ein Vorwegnehmen kommender und noch nicht realisierter Natur sein kann; — diese Sehnsucht selbst lässt sich gar nicht immer und unbedingt von der naiven Kunstauffassung trennen.

3) Was nun ganz und gar übersehen wird und was sich aus dem Obigen ergiebt, der Künstler, speciell der Dichter, kann die Natur psychologisch behandeln, indem er sich selbst — als Natur belauscht. Gewiss ein indezentes Benehmen, das jedoch gerade den Reiz und die Grösse einiger Dichter, z. B. Byrons und noch mehr Heine's ausmacht. Der wird nicht umsont „der Schamlose" unter den Dichtern genannt. Er ist eigentlich noch schamloser als Zola. Denn er entblösst sich selber, während dieser doch blos der Natur unter die Röcke schaut und sie dekolletiert.

Und das ist ganz etwas Anderes! Und diese Unterscheidung ist wieder eine andere als die oben dargelegte Verschiedenheit des Verhältnisses zum Stoff als solchen. Da ist der Realist, oder wenn man will, der naive Künstler, der Zuschauer des Lebens, befangen von dem naivsten Glauben an dieses Leben, der namenlose Epiker, der Bewunderer der Thaten und Helden seines Volks, voller Bescheidenheit seinem Stoffe gegenüber. Er hat keinen Anteil an all dem Glanz und Ruhm, von dem er singt; ein Plätzchen im Schatten des sonnenhaften Glückes, das er feiert, ist Alles, was er begehrt, unterthänig und ergeben den Dingen und Helden, die er preisend darstellt. Hier ist Alles der Stoff, noch nichts die Persönlichkeit des Sängers, kaum dass er überhaupt eine solche hat.

Und der Idealist, das ist der Dichter als Richter über den Wert der Dinge, zugleich ein Moralist. Der ist nicht mehr so objektiv und passiv, um die Welt mit ihren Erscheinungen kritiklos und unbedingt hinzunehmen. Er urteilt, er bemüht sich, sich von der Gewalt der Realitäten zu befreien. Aber er selbst ist noch keine Realität, auch seine Person spielt noch keine hervorragende Rolle in dem Inhalt seiner Poeme. Ihr Charakter ist ein rhetorischer er selbst nicht mehr interesselos an den Gütern des Lebens und ihrem Genuss. Aber bei aller Ritterlichkeit seines Wesens, die Treue des naiven Menschen ist seine Tugend nicht, er wird leicht unvergleichlich komisch, wenn er sie darstellen will (vgl. z. B. Schillers „Gang nach dem Eisenhammer!").

Der moderne Dichter aber ist der Zuschauer seiner selbst, die Kunst selber die Realität. Wir haben es hier, wenn wir die Gattungen der Poesie zur Unterscheidung mit heranziehen, vor allem mit dem Drama zu thun, das nicht umsonst seit Lessing als der Gipfel menschlicher Kunst angesehen wird. Diese dritte Staffel der Kunst beginnt für uns Modernen mit Shakespeare, speziell für uns Deutschen mit Goethe. Aber so recht zum Bewusstsein gekommen ist sie erst den Dichtern und Philosophen unseres Jahrhunderts, besonders unserer Zeit. Die Consequenzen dieses Schrittes, den die Kunst gemacht hat, beginnen teilweise erst die aller Modernsten zu ziehen.

Eine dieser Konsequenzen ist z. B. das berühmte Fragezeichen zum Schlusse so vieler moderner Stücke. Die tendenziöse, die tragische Bedeutung dieser Fragezeichen ist bereits an anderer Stelle beleuchtet. Aber hier haben wir noch eine andere, eine artistische und generelle, die wir nur im Anschluss an diese Betrachtungen verstehen können.

Dieses Fragezeichen ist nämlich gar nicht etwas so Neues, von Heut und Gestern in die Litteratur eingeführt. Es existiert schon lange, nur dass es in Folge mangelhafter Interpunktion, sagen wir deutlicher: Psychologie, bisher nicht gerade als Fragezeichen geschrieben wurde. Diese

Fragezeichen hat eine lange Geschichte und mannigfaltige Metamorphosen durchgemacht. Seit die Menschheit sich auf sich selbst besinnt (und älter ist ja das Drama auf keinen Fall), macht sie auch hinter sich ein grosses Fragezeichen. Man nennt dies bald Pessimismus, bald Schicksal, bald Zufall, bald Skepsis u. s. w. Zunächst machte es die Menschheit hinter sich selber, oder wenigstens hinter ihre erlauchtesten Geschlechter. Was bedeutet dem Alten der Mensch! Nichts als Individualität, Alles in Bezug auf sein Geschlecht und seine Ahnen. Wenn im antiken Drama nicht allein das Individuum, sondern sogar eine ganze Folge von Generationen zu Ende gedacht und teilweise auch zu Ende dargestellt wurde (in den berühmtesten Tragödien, z. B. der Labdakiden-Tragödie bis zur Selbstauflösung und Selbstzerfleischung), hinter das Geschlecht als solches war doch immer, wenn auch keinesfalls immer sichtbar, ein Fragezeichen gesetzt, zumal es schon durch seinen Zusammenhang mit der Götterwelt auch mit seinen Schicksalen auf das gesammte Volk wirkte. Der Mensch der Antike war sich noch nicht selber, ihm war erst sein Volk, seine Sippe zum Problem geworden. Deshalb konnte auch das Schicksal des Individuums noch „befriedigend" gelöst werden; es war schon durch dessen Geburt gelöst.

Schon wesentlich fragwürdiger war der Mensch in der Folgezeit; und zwar um so fragwürdiger, je mehr man ihm aus dem Zusammenhang mit Vergangenheit und Zukunft herausriss. Ich sehe ganz davon ab, dass hinter einige der berühmtesten Tragödien, z. B. Hamlet, Faust, Tasso, Manfred gleichfalls ein grosses und vernehmliches Fragezeichen gesetzt war. Was war dann überhaupt über den Menschen als Individuum ausgemacht? Was beweist der Tod eines Menschen über den Menschen selbst? Und wen würde der Tod als Lösungsmoment noch heute künstlerisch und ethisch befriedigen können? Was für Mittel mussten angewandt und gewaltsam herangezogen werden, um erst den Tod herbeizuführen und zweitens, was weitaus das Wichtigste ist, ihn in künstlerischer und ethischer Hinsicht mit dem Charakter, der Schuld und den Anschau-

ungen des Helden in Beziehung zu setzen! Und wie zweifelhaft ist meist das Gelingen! Man weiss, was es Schiller gekostet hat, in diesem Punkte etwas einigermassen Befriedigendes zu Stande zu bringen. Und hat er auch etwas Befriedigendes zu Stande gebracht? Ich bin nicht der Erste, der den künstlerischen und ethischen Wert der Schiller'schen Katastrophen anzweifelt. Was ist uns heute noch der Reitertod Max Piccolomini's? Nur der Schein eines Punktes, wo ein Fragezeichen zu stehen hätte! Nichts Anderes, als was auch der Tod Wallenstein's, Maria's, Fiesco's, Johanna's u. s. w. ist: etwas Conventionelles, nichts Entscheidendes mehr, im letzten Grunde sogar etwas Unglaubwürdiges. Und nun erst jene Katastrophen, die durch gebrochene Herzen herbeigeführt werden, wenn nicht wirklich sich zuletzt ein ganzes Menschenleben ausgelebt hat! Gewaltsmittel und Eselsbrücken für Dichter, die in der Interpunktionslehre nicht sattelfest sind. —

Etwas Natürliches und Consequentes lag in dem Tode des Helden nur insofern, als sein Leben in seiner ganzen Ausdehnung (in den älteren Romanen), jedenfalls aber in Bezug auf seine ganze biologische Ausdehnung dargestellt oder zum Gegenstand ethischer oder aesthetischer Betrachtung gemacht war.

Es war ein Schritt vertiefter Seelenkenntnis und grösserer artistischer Weisheit, dass man den Menschen in seiner biologischen Totalität fallen liess und nur noch bruchstück- oder kapitelweise in das Bereich künstlerischer Betrachtung stellte, ein Glied aus der Kette des Lebens des einzelnen Menschen heraushob, wie man früher das Individuum selber aus der Kette der Generationen herausgehoben hatte. Ja, es ist einfach der notwendige Schritt. Man kann nicht das Individuum nehmen, ohne es im Zusammenhange mit seinem Geschlechte darzustellen. Will man für die individuelle Darstellung einen Halt, wie man ihn früher in der Geschlechterfolge und Ahnenreihe hatte, so kann man nichts Anderes thun, als das einzelne Moment der psychologischen und bio-

graphischen Entwicklung zu accentuieren. Dann hat der Geist wieder Spielraum, vor- und rückwärts das Dargestellte zu reflectieren, wie dies die Alten in ihrer Weise gethan haben.

Es versteht sich von selbst, dass ich hier nicht gerade der Moment-Photographie das Wort rede. — Dem modernen Künstler bietet ein Teil des Lebens eben so viel, ja mehr, weit mehr Stoff, als das Leben in seiner ganzen Abfolge dem Dichter älterer Zeiten. Die Kunst des verschärften Sehens, wie sie uns die moderne Psychologie lehrt, ist es nicht allein, die hier zu ihrem Rechte greift. Der moderne Mensch erlebt auch mehr, sein Leben, seine Empfindungs- und Gedankenwelt ist differenzierter, inhaltreicher, problematischer. In dem Leben des modernen Menschen gibt es der Fragezeichen mehr; es gibt Existenzen (einige der berühmtesten, interessantesten und deshalb auch fragwürdigsten Künstler gehören hierher), die aus lauter Fragezeichen bestehen.

Aber man hatte bisher noch nicht gelernt, den Menschen auf seine Fragezeichen hin anzusehen. Man setzt noch immer gern das Fragezeichen ganz an den Schluss des Menschen, hinter den ganzen Menschen. Aber welch' ein Lehrer in der Interpunktionskunst ist der modernen Poesie nicht in Schopenhauer und Nietzsche entstanden! Wie viel Fragezeichen hat man vermittelst der verschärften Brillengläser moderner Wissenschaften nicht entdeckt, wie viel wird man n o c h entdecken? Wie oft wird sich das Publicum noch über unbefriedigte Schlüsse beklagen dürfen! Vielleicht geben diese unbefriedigten Schlüsse geradezu ein Criterium für den Fortschritt einer Kunst ab! Wer nicht zu fragen angefangen, der ist auch nicht weitergekommen, nicht allein in der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst und im Leben. Wir haben heut mehr Fragezeichen, als frühere Jahrhunderte, wir haben auch mehr Namen für diese Fragezeichen, wir sind überhaupt weit fragwürdiger geworden; man spricht ja geradezu sprichwörtlich von unserem problematischen Jahrhundert. Vielleicht sind wir sogar auch würdiger zu fragen

geworden. Genug, wir fragen mehr, und dies nicht in der Kunst allein. Wir sind neugieriger, verwegener im Fragen und Probieren und Experimentieren geworden, gleichfalls wie in der Kunst, so auch im Leben. Noch nie hat ein Geschlecht so verwegen, so frevelhaft an sich herumexperimentiert als das unsrige. Man kann also die moderne Kunst mit ihren Experiment-Versuchen und ihren Fragezeichen nicht verurteilen, ohne zugleich dies Geschlecht auch in seinen begabtesten, tiefsten und bedeutsamsten Vertretern zu verurteilen.

Will man Leben in der Kunst: gut, hier hat man es! Das ist Leben, modernes, schmerzliches, peinliches Leben! Das Leben des Philisters darf man freilich nicht verlangen, der experimentiert nicht, der fragt auch nicht, der weiss Alles und ist glücklich.

Leben? Jeder verlangt es auch in der Kunst, aber jeder verlangt *sein* Leben. Das Leben der Landpfarrer und Küster aus der guten alten Zeit des biedern J. H. Voss war freilich auch Leben, und seine Darstellung somit Realismus. Und doch die höchste Realität des Jahrhunderts war nicht die Louise oder der alte Tomm, sondern der Faust und der Don Juan. Aber es war Leben aus höheren und tieferen Regionen, bis zu denen sich die frommen Landpastoren der Zeit niemals hingewagt hätten. Der Philister und mit ihm die grosse Mehrheit (der Philister bildet die Mehrheit) verlangt allemal vom Künstler das Leben der mittleren gemässigten Zonen. Aber die grössten Kunstwerke spielen immer in heisseren oder kälteren Zonen der menschlichen Seele. In unserem Jahrhundert, da durch Europa eine starke Tendenz nach dem Norden geht, spielt sich auch die Kunst oft in Regionen ab, wo das Leben erfriert, in der schneidenden Luft der Kleist, Hebbel, Ibsen, Tolstoi, Wereschtschagin. —

XLVII.

. . . Und jedes neue Fragezeichen führt in neue Abgründe. Ein neuer Fall, eine neue Décadence; das Problem, zu dem wir hier hinüberleiten. —

Durch Nietzsche's geniale Ausführungen über das Wesen der Décadence und die Bildung einer neuen Pariser Dichterschule, der „Décadenten“ ist auch bei uns jetzt das Wort geläufig geworden. Schon entstehen Décadenten-Gruppen, schon ist das Wort als Kunstausdruck eingeführt, schon spielt man mit ihm, schon widerlegt man es, schon renommiert man mit sich als mit einer Décadence-Erscheinung. Als wollte man mit schäumenden Bechern und dem letzten Hochgefühl von Uebermut und Kraft, von Grausamkeit und Selbstgefühl sich in den Abgrund stürzen! Eine Abendlaune ist über uns gekommen, eine so gründliche Fin-de-siècle-Stimmung, als sollte mit dem Ende dieses Jahrhunderts zugleich das Ende aller Jahrhunderte kommen.

Noch gestern so voller Hoffnungen, so glück- und siegesberauscht, als sollte von Deutschland, dem politischen und geistigen, ein neuer Morgen der Menschheit heraufdämmern, ein ewiges Zujubeln den kommenden Jahrhunderten — und heute — der Fin-de-siècle-Jubel?!

Ich lasse den Gegensatz als Gegensatz gelten. Gegensätze haben immer, — auch wenn sie töricht sind, und das sind sie meistens — für mich ihre Reize.

Aber ich frage, als Cultur- und Kunst-Terminus, was hat da der Begriff „Décadence“ überhaupt für einen Sinn! Was ist Décadence? Wer ist ein Décadent? Und die Antwort lautet: Jeder und Niemand!

Jeder! Nicht blos von heute, sondern in allen Zeiten! Es giebt gar keinen Menschen, der nicht irgend einmal, von irgend Jemand, zu mindest von sich selbst, als Décadent empfunden worden wäre: Auch die Grossen, die Heroen der

Kunst und des Lebens, sie waren doch alle einmal Décadents. Sie hatten immer ein stärkeres, ein grösseres, ein einheitlicheres Vorbild in der Vergangenheit, wenn auch so, dass Grösse, Stärke und Macht sich auf ganz andere Lebensäusserungen bezog. Z. B. ein Dichter, selbst der grösste, gesündeste, einheitlichste, ein Firdusi oder Homer, er ist doch immer gerade als Mensch eine Décadence-Erscheinung. Die Thaten, die er besingt, er kann sie eben als schwächlicher Epigone nicht selbst mehr vollführen. Die Helden, die er preist, sie stehen als gewaltige, unerreichbare Vorbilder in seiner Seele. Es gab noch keinen Künstler, der sich als Mensch im Geheimen nicht geschämt hätte, vor seinem eigenen Helden.

Ein ganz grosses Gebiet der Poesie, nämlich die Elegie hat immer zur Voraussetzung das Gefühl, ein Décadent, ein Epigone zu sein. Weh' Dir, dass Du ein Enkel bist! Die romantische Poesie (ganz allgemein als Gattungsbegriff), die humoristische, und ganz besonders die epische, sie handeln fast immer von verschwundenen besseren Zeiten, von verlorenen Paradiesen, von einer wie im Traum verflogenen Jugend der Menschheit, eines Volkes oder Stammes, von Familien oder Individuen.

Die Kunst ist eben selbst schon jedesmal eine Décadence-Erscheinung. Wenigstens so wird sie immer von den Alten empfunden. Man handelt nicht mehr, wenn man träumt und dichtet. Die Künstler sind immer die verlorenen Söhne (ausser etwa in Künstler-Familien!).

Gerade der Cultur-Fortschritt, der Kunst-Fortschritt macht die Erscheinung, die ihn bewirkt oder beschleunigt, eben zu einer Décadence-Erscheinung. Denn sie bedeutet eine Verfeinerung und mithin eine grössere Verletzlichkeit und Krankhaftigkeit, ein unheimliches Raffinement der technischen Mittel, eine Individual-Loslösung von einem ganzen Grossen, eine Vereinsamung und Schwächung. Am Baum ist die Blüte immer eine Décadence-Erscheinung.

Es thut auch nichts, ob die Loslösung in prometheïschem Trotz, in Wehmut oder in Sentimentalität sich vollzieht, ob mit dem beliebten „Lächeln unter Thränen“. Es ist eine Scheidung von Neu und Alt, von Uebermorgen und Vorgestern, ein Sich-Hervorwagen in ungekannte Zonen, es ist Abenteurer-Weise. Es liegt schon ein tiefer Sinn — wenn er gleich keine Wahrheit ist — in dem Glauben der Alten, dass die Menschheit in einem jähen und einem rapiden Abfall von Gott begriffen sei.

In jedem Dichter, sofern mir das nötige Material zu Gebote steht, will ich eine Gestalt, eine Form, einen Gedanken ausfindig machen, der deutlich auf eine Décadence hinweist. Und es ist fast regelmässig die Gestalt, die Form, der Gedanke und der Glauben, die als ihre Hauptgestalt u. s. w. gelten, von denen der Fortschritt der Dichtung datiert wird, und in denen ihr grösstes Verdienst erkannt wird. Aehnlich verhält es sich auch in der Wissenschaft, zumal der Philosophie. Der Zweifel, das Ur- und Hauptmotiv aller Wissenschaftlichkeit, ist regelmässig die Folge irgend einer Degenerescenz, eines krankhaft verfeinerten Gewissens, irgend einer Empfindlichkeit im Denken, Glauben und Handeln. Alle Culturarbeit ist relativ krank oder krankhaft bedingt![1])

Denn auch krank und gesund sind relative Begriffe. Was man gewöhnlich unter gesund versteht, das schöne Gleichgewicht der Kräfte oder das Gefühl von Gesundheit, das ist in dem ersten Fall in der Regel und in beiden Fällen überhaupt nur der Zustand nach bezwungenen Qualen, nach ausgerungenen Kämpfen. Und was man sonst immer darunter versteht, ist nichts typisches — irgend ein Durchschnittsmaass des körperlichen Wohlbehagens; d. h. das Philisterglück der Leiber; irgend ein Zustand, in dem sich eine Weile ohne besondere Pein und Sorge auskommen lässt. Aber das, worin und womit sich eben noch auskommen lässt, darüber gehen

[1]) Vgl. zur Ergänzung den Aufsatz des Verfassers „Die Krankheit in der modernen Poesie“ (Magazin für Litteratur 1891 Nr. 34.)

die Meinungen der Leiber und Seelen ewig auseinander. Es giebt tiefe und gefährliche Leiden, (namentlich bei Geisteskrankheiten) die der Leidende gar nicht ahnt, und bei denen sich auch der Kranke ganz munter findet, und andere, die ein nachdrückliches Gefühl von Krankheit und Unwohlsein erzeugen, und die gleichwol kaum als eigentliche Krankheiten gelten. Und das Alles, wie im Allgemeinen, so in allen möglichen Differenzen beim Einzelnen. Es giebt eine Kraft und Gesundheit einzelner Sinne und Glieder, die nur durch Schwäche und Erkrankung anderer erkauft werden kann. Und das kann in dem einen Falle ebensowol als Krankheit, Décadence, Niedrigkeit, wie im anderen als Kraft-, Gesundheits-, Fortschritts-Erscheinung auftreten. Der Satz, dass die Affen, wenn sie reden könnten, die Menschen als die Décadents ihres Geschlechtes bezeichnen würden, ist ursprünglich als ein Witz ausgesprochen worden, aber er entbehrt, wie jeder gute Witz, nicht des inneren Tiefsinnes.

Und wie mit der Krankheit, so ist es mit der Décadence. Wie leiblich, so geistig. Man sage mir nur, wer unter den Dichtern, wer unter den dichterischen Gestalten, wer unter den Genies kein Décadent war.

Hamlet und Werther sind zwei Décadents (übrigens auch zwei Fin-de-siècle-Menschen!), Rousseau und Kleist waren krank durch und durch. Am Ende kommt wenig darauf an, ob sich ein Zukunftsmensch selbst als Décadent empfindet, oder ob ein Décadent in der Folgezeit von der „dankbaren Nachwelt“ als „grosser Bahnbrecher“ gepriesen wird. Bahnbrecher sind sie alle die Décadents, und es begreift sich schon, weshalb alle Künstler und Philosophen ihre letzte und ganze Zuversicht auf die Zukunft setzen. Die Zukunft war noch immer die gelobte Zeit aller Unglücklichen, Verfolgten, Zukurzgekommenen.

Man mache die Probe aufs Exempel! Man belausche die Künstler bei der Arbeit, man lasse sich nicht durch ihre Renommistereien verwirren, man verfolge sie in ihren Studien,

man sehe sie in ihren geheimen Schauern vor einem Vorbild — ob dies nun das Leben oder ein Werk der Vergangenheit sei —, man durchforsche auch ihr Leben und man kann mit Hauptmanns Dr. Schimmelpfennig sagen: Degenerescenz auf der ganzen Linie.

Goethe ist ein Décadent gegen Shakespeare, und als Mensch betrachtet sogar gegen Lessing. Jedenfalls hat ihn dieser und hätte ihn jener als Décadent betrachtet, sowie Goethe seinerseits die Kleist und Heine, die beiden grössten Erscheinungen, die er innerhalb der deutschen Litteratur noch erlebte, als Décadents ansah. Er entsetzte sich förmlich vor dem Krankhaften in dem Einen, und den Andern liess er sogar fast ganz unbeachtet, so wichtig nahm er ihn. Und sie waren beide Décadents, und Heine hat sogar etwas vom typischen Décadent an sich. Es thut nichts, dass sich der Décadent in dem einen Falle (Kleist) zusammenrafft und etwas Kraftvolles schafft, das die Thaten der Väter beschämt, oder dass in einem andern Falle (Goethe) der Décadent sich ausreift und an Tiefe und Weite des Blicks seine Väter übertrifft! Aber — Alles in ein Wort fassend, könnte man sagen: jede neue Erscheinung kündigt sich an als Décadence. Und erst die Folgezeit kann entscheiden, ob etwas in jedem Betrachte Décadence bleibt. Und die Folgezeit kann es auch nicht entscheiden. Denn in jedem Betrachte ist niemals etwas Décadence. — —

Eine Einzelerscheinung innerhalb einer bestimmten Entwickelung kann sehr wohl das spezifische Charakteristicum der Décadence tragen. Man kann Alcibiades den Décadenten unter den atheniensischen Staatsmännern nennen, aber er ist auch zugleich das Genie unter ihnen. Theokrit ist der Décadent unter den hellenischen Dichtern, aber er ist zugleich der Vater der Bukoliker.

Caesar war ein Décadent des echten Römertums, und Napoleon ein Abtrünniger der Revolution, und diese selbst eine Décadence des ancien régime.

Ueberhaupt muss man scheiden: es giebt eine Décadence des Reichtums und eine Décadence aus Armut; jene ist die glänzendere: verschwenderisch, übermütig, rapide — diese ist langsam, aufhaltend, den Bettelbesitz zusammenraffend. Sie geht still von statten, in irgend einer Abgeschiedenheit. Man zieht sich zurück auf irgend ein ruhiges trautes Plätzchen, z. B. das Hirtengedicht. Man fühlt sich décadent, aber man nennt sich nicht so, man heisst der Bescheidene, Zufriedene. Und schliesslich wird man auch ein Zufriedener, Bescheidener. Man gesundet langsam in solcher Décadence. — —

So wie ein Weib nicht in gesundem Zustand ein Kind in die Welt setzt (und doch ist es ein Zeichen von Kraft und Gesundheit für ein Weib, Kinder zu gebären), eben so wenig sind es normale und gesunde Zustände für ein Volk oder ein Individuum, in welchen die grossen Werke geschaffen werden. Nur Dilettanten arbeiten bei völliger Gesundheit und Sinnesklarheit. —

Aber wie von allen weiblichen Affectiertheiten, die affectierten Kindeswehen doch vielleicht die unausstehlichsten sind, so ist mir auch die affectierte Décadence von heute, in ihrer deutschen Nachahmung zumal, recht zweifelhafter Natur[1]). Sie haben beide vielleicht eine gemeinsame Ursache: Unproductivität. Es fehlt ihr, was eben jeder Décadence einmal Aussicht giebt, nicht mehr Décadence zu sein, die tragische, elegische oder humoristische Décadence-Stimmung. Eine Décadence ohne Werther-Sentimentalität, eine Décadence ohne tiefes, gewaltiges, tragisches Schuldbewusstsein, eine Décadence endlich ohne Humor — das scheint mir selbst als Décadence schon wieder eine Décadence-Erscheinung zu sein! Sie verhält sich zu jeder wahrhaften Décadence (und es giebt künst-

---

[1]) Aber selbst, was bei uns heute als Décadence auftritt, die Seelenzerfaserung, also eine Schwächung der Leidenschaft und der Kraft in der Kunst, es ist doch auch wieder ein Mittel zu grösseren Feinheiten, gesuchteren Raffinements, individuelleren Seins: also ein Verfall, der sein flammendes Gottzeichen neuer Kunst- und Menschwerdung auf die Dauer nicht verläugnen kann.

lerisch nichts Wahreres als Décadence!), so wie sich die koketten Weltschmerzler unseres Jahrhunderts gegen Byron ausnehmen: es ist die Farce hinter der Tragödie.

Eine Tragödie aber ist und bleibt die Décadence, auch wenn sie sich als Komödie oder was immer giebt. Das Gefühl ein Décadent zu sein, ist stets ein tragisches. —

XLVIII.

Würde man sich daran gewöhnen, die Kunst und Alles, was mit der Kunst zusammenhängt, vor Allem auch die künstlerischen Hilfsmittel und Ausdrucksweisen, sich auf psychologische Weise zu deuten, dann würde man nicht leicht immer wieder auf dieselben Einseitigkeiten verfallen, dieselben Formen, Motive u. s. w. heute ebenso bedingungslos anempfehlen, und morgen ebenso bedingungslos verwerfen.

Auch das Symbolische in der Kunst hat dies Schicksal gehabt. Ist dies immer ein Zeichen künstlerischer Unproductivität, des Unvermögens, die Erscheinungen zu deuten oder schon zu percipieren? Nicht auch zuweilen vom Gegenteil? Oder bedient sich nicht der menschliche Geist immer, muss er sich nicht immer des Mittels bedienen, zunächst ein Zeichen für die Sache zu setzen? Ist nicht auch unsere ganze Sprache symbolisch?

Das Symbol spielt in jeder Kunstrichtung zweimal eine hervorragende Rolle. Das eine Mal, wenn der Künstler sein Object, sein Phänomen, sein Real zum ersten Male percipiert, d. h. wenn er ein neues Phänomen percipiert. Aber was sein Geist zu begreifen oder sein Gemüt zu ahnen vermag, kann sein künstlerischer Genius, der Artist in ihm noch nicht ausführen. Ihm geht es, wie dem Kämpfer, der in feindliches Land, über den Fluss oder über die Mauern hinweg einen Pfeil gesandt hat, aber selbst noch ausserhalb des zu erobernden Terrains steht. Er hat nur die Stelle bezeichnet, die es zu gewinnen gilt. Er hat das Land bezeichnet, das

noch kein Fuss, auch der seine nicht, betreten; er hat neue Realitäten gesehen, aber er ist ihrer noch nicht Herr geworden. Soll er das Land deshalb aufgeben und unverrichteter Sache wieder heimsegeln, weil er nicht als Eroberer heimkehren kann? Soll er nicht wenigstens die Stelle bezeichnen, auf dass, wenn er hier nichts mehr erreichen sollte, wer ihm einstmals auf diesem unbetretenen Wege folge, erkenne: hier war schon jemand vor dir da; du bist nicht der erste Entdecker dieses Landes; aber du bist auch sicher, dass du nicht in's Unsichere, Ziellose hineingesegelt bist; dein Künstler-Instinct, dein realistischer Sinn hat dich den richtigen Weg geführt; kein Zufall hat dich hierher verschlagen, die Notwendigkeit trieb dich, das Schicksal selber zeigte dir den Weg. — Dieser Nachfolger braucht sich nun schon weniger mit Symbolen und Zeichen zu begnügen. Er kann schon vielleicht selber hineinspringen in die Realität der neuen Welt, er kann schon Realismen (neue Pflanzen, neue Menschen u. s. w.) heimbringen.

Kurzum, der Weg zur realistischen Darstellungsweise führt über Symbole. Jede neue Kunst ist, wie sie roh und unbeholfen ist, auch symbolisch, allegorisch, andeutungs- und beziehungsreich. Sie stammelt, d. h. sie spricht Laute für Worte und Sätze. Ein plumper Stein b e d e u t e t den Gott. Diese Kunst will überall was sagen, aber sie sagt noch wenig oder nichts. Diese Kunst, nicht nur der Schöpfer, sondern auch die Empfänger derselben. Sie verständigen sich und können sich einstweilen nur noch durch Zeichen verständigen. Was Wunder, dass diese Zeichen schliesslich als heilig erklärt werden, dass die Kunst in Allegorien, Ceremonien und aller Art von Zeichen-Sprache erstarrt. Erst jetzt wird das Symbol sinnlos und verwerflich, weil man die Sache, das Real hat und sich immer noch mit dem Abzeichen dafür begnügt. Man frevelt und schändet sich selber, wenn man stammelt und doch wie andere Menschen reden kann. Doch an solchen Selbst-Schändungen im höchsten, geistigen und künstlerischen

Gebiete ist die Menschheit nur gar zu reich. Das religiöse und politische Leben zeigt uns alltäglich Wunder in dieser Beziehung.

Denn erst wenn das Symbol gemacht, ertüftelt ist, steht es im Gegensatz zum Realismus. Aber, wir können das Symbolische auch leicht in ein Werk hineintragen, nur weil wir das Gegenständliche desselben nicht mehr er- und durchleben können, weil wir gar keine Realität mehr darin erblicken. Alles Mythologische, Heiligengeschichten und Volkssagen, nehmen wir heute aus diesem Grunde symbolisch, während die Völker in ihrer Jugend das Alles noch realistisch, als Thatsachen aufnahmen. Sie glaubten daran, fürchteten und liebten es. Selbst die Märchen waren einmal realistische Kunstwerke. Auch können ein und dasselbe Werk verschiedene Völker und Individuen symbolisch und realistisch begreifen. So steckt z. B. in der Meer-Symbolik der „Frau vom Meere" ein Stück Norwegischer Lebenswahrheit, während wir Binnenländer schlechterdings nichts Realistisches in dieser Darstellung sehen können. Denn was dem Bildner als Real gilt, ist uns, die wir nicht mehr oder noch nicht oder überhaupt nicht an seine Gebilde glauben können, Symbol. Es sinkt gleichsam in seinem Lebenswerte. —

Wie als Zeichen der Unreife, aber durchaus als realistischer Hang, tritt das Symbol auf als Zeichen der Ueberreife, und wieder keineswegs im Gegensatz zum Realismus. Man setzt das Zeichen für die Sache nicht mehr, weil man diese selbst noch nicht auszudrücken vermag, sondern weil man es nur zu wohl vermag, weil man sie schon zu oft ausgedrückt hat und sich zu wiederholen und conventionell zu werden fürchtet. Setzt man in der Vorbereitungszeit das Zeichen für die Sache, so geschah es, weil man noch zu schwerfällig, noch zu langsam war, das ganze Phänomen selbst zu durchmessen, weil man selten weit vorzudringen vermochte in das neu entdeckte Land; hier geschieht dasselbe aus dem entgegengesetzten Motive: man hat das Land schon zu oft durchstreift, es ist Einem bereits langweilig und überdrüssig geworden, man setzt nur noch in fliegender Hast

durch dasselbe, man kann gar nicht genug mit einmal hinwegbekommen, man summiert die Realitäten und setzt für die ganze Erscheinungssumme ein neues Zeichen: ein Symbol. Man ist damit seiner Epoche durchaus realistisch, der man im gleichen Hange des Ueberdrusses entgegen kommt, weil sich diese selbst noch ein Lebendiges, die Realitäten dabei denkt und unter dem Symbol mit einbegreift. Der Künstler verständigt sich gleichsam mit seinem Publicum über die Phänomene selber hinweg. Diese Zeit kündigt sich z. B. in der Litteratur als eine Litteratur der Schlagwörter an. Es ist klar, dass diese Litteratur und diese ganze Kunstepoche oft schon kurze Zeit später völlig tot, schal und leer erscheinen muss. Man versteht den Sinn der Zeichen nicht mehr, man legt ihnen keine Realitäten mehr unter. Das hindert nicht, dass diese Werke und just diese Werke einmal als Wunder des Realismus gepriesen und auch empfunden wurden. Aber auch die Realitäten selber können schwinden, der Inhalt der Werke verflüchtigt sich und man begreift abermals nicht, was die Welt einmal darin gesehen hat. Man darf eben wenn man vom Realismus redet, den Wert, Sinn, die Bedeutung, Entwicklung resp. Umwandlung der Realismen selbst nicht aus dem Auge verlieren. Auch das realistischste Werk wird eines Tages unrealistisch. Das eben wird durch den wandelbaren Wert der Realitäten bewirkt. —

* * *

Diese beiden Typen von Symbolik können wir uns sehr gut an zwei modernen Dichtern vergegenwärtigen: Zola und Daudet.

Jener stellt neue Gesetze in grossen Zügen dar, dieser lässt altes Leben noch einmal wie im Fluge an uns vorüberziehen. Zola ist oft trocken, weil ihn noch Alles so fremdartig anmutet. Er stellt die Dinge dar als etwas, an das er sich noch nicht recht heranwagt. Er verhält sich prüfend,

beobachtend. Aber auch Daudet steht ausserhalb der Dinge, doch er schaut sie von oben, aus der Vogelperspective an; er hat das Alles schon zu oft geschaut und genossen; ein Zug von Müdigkeit und Schwermut liegt auf seinen Lippen. Er sieht von seiner Höhe zu Vieles auf einmal und hält dann einen einzelnen Punkt fest, der ihm symbolisch für eine ganze Reihe von im Fluge erschauten Wahrnehmungen gilt. Zola schildert summarisch und drängt die ganze Summe der Erscheinungen schliesslich in ein einziges symbolisches Bild. Daudet appercipiert mehr, das Wahrgenommene hat den Weg zum Symbol schon des Öfteren zurückgelegt. Beide sind sie Symboliker, beide sind sie Realisten. Man sieht, dass dies nicht notgedrungen Gegensätze sein müssen.

Zola ist gleichsam der Architect des modernen Realismus, der überall Linien zieht, Schutt forträumt, Gebäude aufführt. Daudet der Maler, der Contouren-Zeichner, der feinere Farbendifferenzen und Lichtreflexe unterscheidet. Bei Zola gehen wir überall über Ruinen, Trümmern und Schutthaufen, über abgemähten Fluren, durch dürres Laub und an versiegten Quellen — bei Daudet befinden wir uns im Spät-, im Alt-Weiber-Sommer, ihn noch einmal geniessend, in vollen Zügen, mit einer wehmütigen Resignation, dass es ein scheidendes Glück ist, welches wir hier geniessen. Im Sinne der älteren Cultur ist Zola die grössere Verderbnis, im Sinne einer neuen der Fortschritt. Daudet ist für das moderne Frankreich, was G. Keller für uns ist: der Humorist. Eine leichte Ironie umspielt seinen Mund, er betrachtet die Dinge sub specie seiner weiteren Erkenntniss und reiferen Cultur.

Stumpfsinnig bohrt sich Zola's Geist oft in seinen Stoff, es giebt für ihn dann gar keine andere Rettung als das Symbol; Daudet hingegen hat seinen Stoff meist weit hinter sich, er nimmt ihn in seiner Totalität wahr, atmet ihn gleichsam mit allen Sinnen auf einmal ein und in verdichteten symbolischen Bildern wieder aus.

Und Zola sieht blos einen Ausschnitt des Kreises, das

Uebrige construiert er sich selbst, er ahnt es, er calculiert es, aber er kann es nur durch Zeichen andeuten, denn er hat es ja nie gesehn. Daudet dagegen hat den Kreis bereits mehrfach durchlaufen, die Details interessieren ihn nicht mehr, ihn hält nichts mehr auf, er verweilt nirgends, nur vorwärts, vorwärts! Er deutet gleichfalls an, er schildert gleichfalls excursorisch, er symbolisiert ebenfalls. Zola ist deshalb auch der Eroberer des modernen Lebens; Daudet der typische Verlierer. Ewig sehen wir jenen mit seinen starken Fäusten gegen die Wände hämmern, welche ihn noch von dem neuen Leben, dem neuen Glück trennen; er arbeitet mit den stärksten Dynamiten und sprengt die härtesten Gesteine. Wie anders Daudet! Ein ewiges Scheiden und Abscheiden, ein ewiges Verlorengehen und Resignieren! Eine herbe Bitterkeit durchzieht seine Werke, ein schneidendes Weh trifft das Herz des Lesers und macht das stärkste noch weich und träumereich wie das eines alten Weibes, indess Zola's mutiger Geist selbst die Schwachen noch stark macht. Daudet's Kunst ist September-Poesie, auf Zola liegt noch die dicke Decke eines grausam kalten Februars.

Der Naturalismus der Form.

II.

Wir stehen hier nun bereits mitten drin in der dritten Frage: über die formale Bedeutung der modernen Kunst. Im Allgemeinen gilt auch hier, was vom Stoff, den Ideen, über das innere Leben der Werke festgestellt wurde. Auch hier heisst die Loosung: Annäherung an die Natur.

Wenn gewöhnlich gegen Formeln und Gesetze in der Kunst angekämpft wird, so geschieht dies meist mit der Begründung: sie seien unnötig! Man kann dasselbe erreichen, auch ohne diese Gesetze als unverbrüchlich zu halten. Nichts

kann aber thörichter sein, als diese Vorstellung! Wenn ich ohne Einhaltung eines Gesetzes dasselbe erreichen kann als mit demselben, dann habe ich die Verpflichtung, das Gesetz einzuhalten. Denn je schwerer ich mir eine Aufgabe mache, um so grösser ist der Reiz der Ueberwindung, um so zuversichtlicher werde ich, wenn ich meinen Geist einmal geschult habe, dasselbe Experiment wiederholen können, um so feiner und trefflicher muss mir die Ausführung gelingen. Die Gefahr in der Kunst wie im Leben ist, etwas zu leicht zu nehmen. Was mir keine Schwierigkeiten mehr macht, das werde ich nicht mehr üben. Wo nicht eiserne Gesetze herrschen, dort werden freilich keine grossen Verbrecher möglich sein, aber auch keine grossen Tugenden.

Auch hier handelt es sich wieder um ganz positive neue Formen. Ich breche das Gesetz — aber auch nur dieses — das mich hindert, den vollkommeneren Typus Mensch oder Künstler darzustellen. Der Tänzer, dessen Kunst darin besteht, sich im schwindelnden Kreise herumzudrehen, muss dies auf einem Teller oder gar nicht thun. Der Künstler, wenn er zugleich ein Meister in der Technik sein will, darf sich nicht die kleinste Freiheit nehmen, die ihm nicht unbedingt seine Kunst abnötigt! So sehe ich z. B. keinen einzigen Grund dafür, weshalb in neunhundertneunundneunzig von tausend Dramen der Ort in jedem Akt ein paar mal gewechselt sein muss, was ja bei unseren Bühneneinrichtungen die Komposition des Ganzen jedesmal brutal zerreisst! Dieselbe Kraft, die den Dichter zwingt, seinen Stoff in ein Drama von fünf Akten zu zwängen, sollte ihn auch zwingen können, seinen Stoff so zu verteilen, dass mindestens in einem Akte die Einheit des Ortes könnte gewahrt werden! Wie sehr diese uralten, viel verspotteten und viel bekämpften Kunstgesetze mit der dramatischen Wirkung zusammenhängen, dafür spricht auch der Umstand, dass die modernsten Dramatiker zu ihnen wieder zurückkehren, dass selbst Romanziers durch die Einhaltung der Einheit des Ortes ganz imposante Wirkungen erzielen. Nur hat man neuerdings einen anderen Kunstaus-

druck dafür. Man nennt sie das „Milieu". Und nimmt man hinzu, dass der Begriff „Entwicklung" für die Kunst, mindestens aber für das Drama gar keinen Sinn hat (er gehört in die Geschichte!), dass sich die Fabel des Dramas nicht historisch oder naturwissenschaftlich entwickelt, sondern aus dem Konflikt herausgewickelt wird: so kommt auch die Einheit der Zeit wieder zu ihrem Recht. Denn was sich herausgewickelt hat, muss sich aus einem Moment entwickeln, ihn also zum Mittelpunkte haben! Könnten die Dramen der Antike — man muss sich das nur vorstellen! — könnten von den Modernen Hebbels „Marie Magdalena", Ibsens Dramen, besonders die „Gespenster", die Dramen von Hauptmann, Holz, Schlaf („Friedensfest", „Familie Selicke" u. s. w.) auch nur entfernt so in Herz und Nieren packen, wenn nicht durch diese einheitliche, verdichtete Komposition!

Wenn bei Shakespeare und Kleist diese Gesetze scheinbar nicht beachtet sind, so hat das seinen Grund teils in ihren Stoffen, teils in ihren Bühneneinrichtungen, teils in den gigantischen Handlungen; wenn ein Riese zwei Schritte macht, so befindet er sich ja noch immer an demselben Ort, ob auch zwischen seinen Beinen für den Zwerg ganze Ewigkeiten liegen! Das Streben, ihre dramatische Handlungen in einzelne Knoten zusammenzuziehen, ist auch bei jenen so mächtig, dass ganze Dramen für einzelne Scenen disponiert zu sein scheinen, die sich dann oft über einen einzigen Akt hinerstrecken. Bei H. v. Kleist ist diese technische Kraft besonders bewundernswert; gleich einem grossen Taktiker weiss er alle seine dramatischen Truppen auf einen einzigen Punkt hin zu conzentrieren, um hier jählings und mit gewaltiger Wucht eine dramatische Hauptschlacht zu liefern. (Man studiere daraufhin die Komposition der „Herrmannschlacht"!)

Diese Anmerkung wird nicht unwichtig erscheinen in einem Zeitalter, in der die Anarchie in der Litteratur längst erklärt ist. Die Regel und das Gesetz hat noch kein wahres Genie gehindert sich zu entfalten und wenn's sein muss, dieses Gesetz und diese Regel zu durchbrechen. Es ist schon

notwendig, damit es durchbrochen werden kann! Und gerade das mittelmässige Talent kann ohne dasselbe nicht auskommen. Man höre doch, wer sich am ehesten von Gesetz und Regel emanzipiert! Wie es in der moralischen Welt besonders die Spitzbuben sind, die von allen Freiheiten den grössten Nutzen haben, so profitieren hier am meisten die Dilettanten von jeder Gesetzlosigkeit. Sie produzieren jetzt nur noch schrankenloser und wüster darauf los und bedeuten eine weit grössere Gefahr für das wahre Talent, das jetzt vielmehr leidet als unter den härtesten Gesetzen.

Wer hat heute in Deutschland noch ein Ohr für Feinheiten des Stils, der Technik und Form, überhaupt den Zauber des einzelnen Worts? Und was ist jede Form weiter als ein leibhaft gewordenes Gesetz? Ja, was ist jedes Wort anders, als eine Schranke des Geistes? Und wie geflissentlich noch bei uns von unseren lieben Sprachreinigern auf eine Verlotterung und Versimpelung des Stils hingearbeitet wird! Welch' einen stumpfen, dumpfen, ängstlichen, griesgrämlichen Klang hat die Sprache gerade dieser Zionswächter des Deutschtums! Wir verstopfen uns die Ohren und wollen lieber taub sein, als dass ein Laut von jenseits des Rheins in unsere keuschen Ohren dringe! Wir träumen so süss und möchten es so gern auf ewig vergessen, dass auch Deutschland noch in Europa liegt!

L.

Und schliesslich fällt auch auf das Formale der Kunst, auf die Formfrage selbst ein ganz neues Licht, wenn wir beachten, dass häufig gerade von seiten der Formverletzer die höhere Wirkung ausgeht, gerade hier die grössere Zucht herrscht. Es ist wahrhaftig nicht Bequemlichkeit der modernen Dichter, wenn sie sich vom Verse emanzipieren! Mit welch' tieferem Ernste wird heute von den Prosaikern gearbeitet! Das feinere Ohr, die grössere Kunst ist bei ihnen.

Die hervorragendsten modernen Dichtungen sind jedenfalls nicht in Versen geschrieben. Auch heute gilt noch, und, wie es scheint, mit verstärktem Recht das Wort Heines, dass in schönen Versen schon allzuviel gelogen worden sei und die Wahrheit sich scheue, in metrischem Gewande zu erscheinen.

Das zeugt freilich weder für noch gegen den Vers, sowie die sogenannte Einheitslosigkeit der Shakespeare'schen Dramen nichts gegen die Einheiten selbst bewiesen hat. Man hat nur beobachtet, dass Einer ein grosser Dramatiker sein kann, und doch von diesen Einheiten — scheinbar wenigstens — nichts zu wissen braucht. So ist auch heute nichts weiter bewiesen, als dass einer ein grosser Künstler, Dichter und Sprach-Virtuos sein kann und doch nicht einen einzigen Vers gemacht zu haben braucht. Aber in unserer Zeit, die, litterarisch genommen, eine grosse Zeit der Abrechnung ist, muss der Dichter der Sprache des gewöhnlichen Lebens lauschen — nicht, weil sie sein Evangelium ist und weil die Gemeinheit und das Philisterium einen Triumph feiern soll in der Kunst, wie allgemein geglaubt wird, — sondern weil er den Feind nicht anders als mit seinen eigenen Waffen schlagen kann — und diese Sprache ist dem Verse unzugänglich!

Vor allem aber, weil er aus der Umgangssprache Nutzen ziehen will. Er will die Kunst anfüllen mit tausend Realitäten, die vorher nicht für die Kunst vorhanden waren, und er darf auch vor der anscheinend prosaischen Bezeichnung dieser Realitäten nicht zurückschrecken. —

Für und wider die Prosa ist schon so unendlich viel beigebracht worden, dass man auch hier nicht weiter kommt, wenn man nicht die ganze Frage auf ein anderes, freieres Feld hinüberspielt.

Man hat gegen die Prosa als realistisches Darstellungsmittel eingewandt, dass ja das Leben rhythmisch dahin flute, dass im Rollen der Lokomotive, dass im Dengeln der Sense ein Rhythmus rausche, dass aber die Prosa die abgezogene (abstrakte) nachträgliche Denkform sei.

Wer nun aber die Prosa unserer grossen Naturalisten (Zola's z. B.) kennt, der weiss, dass dies auch von den Naturalisten gewusst wird. Was wollen sie denn anders, als dem modernen Leben, dem Treiben der Kessel in den Maschinen, der Menschen in den Strassen den Rhythmus des Modernen zu schaffen.

Das aber ist nicht der Rhythmus der Homerischen oder Mozartischen Welt. Wie das Dichten und Thun unserer modernen Dichter nur darauf ausgeht, den modernen Menschen zu suchen, das moderne Leben zu belauschen, — so suchen sie auch seinen Rhythmus zu verstehen und nachzuschaffen. Es ist noch Prosa, es ist noch Chaos! Aber weshalb noch einmal die untergegangene Welt im Traume auferstehen lassen, noch einmal das Chaos erleben wollen? Warum immer die Sehnsucht nach dem Vorleben dieser verschütteten Welten! —

Und noch eins: Ist die Prosa wirklich immer prosaisch? Ist sie prosaischer als der Vers, weil sie komplizierter, zusammengesetzter ist? Ist, was dem prähistorischen Menschen ein ungeheueres Complexum von Vorstellungen war, auch den modernen Menschen ein gleich Mannigfaltiges? Der Rhythmus des Verses ist einfacher, die Prosa mit ihrem durchgebildeten Satzgefühl setzt ein feineres Unterscheidungsvermögen, das Umfassen grösserer Vorstellungsgebiete und Gedankenreihen voraus. Aber umfasst dergleichen der Verstand eines modernen Menschen nicht? Nimmt er nicht mehr und nicht Grösseres auf einmal in sein Bewusstsein auf als der prähistorische Mensch im Vergleich zum Tiere? Ist das Reich seiner Vorstellungen nicht mächtiger, mannigfaltiger geordnet, beziehungsreicher? Wir handeln vielleicht noch ebenso rhythmisch als die Vorzeit, aber wir denken nicht mehr in den kleinen, kurzen, ohnmächtigen Rhythmen derselben. Für unseren Geist ist zuweilen eine ganze Satzperiode fast nichts Grösseres, Schwierigeres, als jener Zeit ein Versfuss, ein Daktylus, ein Trochäus.

LI.

Nicht die Freiheit, sondern die Befreiung ist das Prinzip der Kunst. Jedes höhere Glied oder Organ in der Darstellung oder in dem Dargestellten erhält erst seine höchste Bedeutung, wenn es die geistig consequente und naturwissenschaftlich richtige Entwicklung darstellt; nicht, dass sie ihm schlechtweg zukäme! So ist z. B der menschliche Arm auch künstlerisch ein höheres und würdigeres Objekt als etwa ein Flügelpaar, den Schultern angeheftet, das so lange eine höhere Freiheit, die Freiheit sich über diese Erde hinwegzuschwingen, nicht bedeutet, so lange sich der Mensch nicht auch selbst bis zu dieser Fähigkeit hindurchgerungen hat. So lange bedeutet es eben nur die Freiheit, ist Symbol der Freiheit, und eigentlich auch das nicht einmal, sondern erst Symbol eines Wunsches. Nicht Aufhebung, sondern Ueberwindung des starren Gesetzes ist die Aufgabe des menschlichen Intellectes.

Es ist ein Naturalismus der Form, d. h. ein Fortschritt im Sinne der Natur, wenn der griechische Künstler plötzlich die Statue ausschreitend und mit bewegten Armen darstellt, weil eine also gebildete Statue dem Leben ungleich näher kommt.

Wie viel Kunstregeln mussten wohl über den Haufen geworfen, aber auch wie viel neue aufgestellt werden, damit dieser Fortschritt in der plastischen Kunst möglich war!

Welchen Fortschritt kann aber der Dichter bezwecken, wenn er heute die Vers-Form und so viele andere wichtige Forderungen der Technik unbeachtet lässt, z. B. die Gesetze der Handlung verletzt (Zola) oder vollends gar keine Handlung mehr bieten zu müssen glaubt (z. B. Tolstoi in „Luzern“).

Was wollen sie? Soll die Willkür proklamiert werden? Hat das Witzwort Recht, das einen Dichter auf die Frage, was er schreibe, antworten lässt: Was es gerade wird? Aber die Willkür herrscht überall nur auf Seiten der Idealisten,

— auch der Real-Idealisten! Der Idealismus befreit von jedem Lebensernst und jedem Kunstzwang. Er feiert die Feste, wie sie fallen!

Aber es handelt sich auch heute nur in letzter Linie wieder darum, die Fähigkeit zu erlangen, das menschliche Seelenleben in allen seinen Schwingungen, mit seinen modernen Differenzierungen, Entartungen, Raffinements, überhaupt den ganzen Thatbeständen einer modernen Psyche schärfer, tiefer, feiner, sicherer darzustellen. Nur dass die älteren Naturalisten oft unendlich einseitig verfahren, auch oft viel zu plump zugreifen, überhaupt die menschliche Psyche viel zu feindselig belagern und oft heimtückisch umlauern, zu sehr von aussen her an sie herantreten und nicht bedenken, dass sie ihnen, während der Leib unter dem Messer des Analytikers blutet, immer zwischen den Fingern durch entschlüpft!

Aber wenn ihnen die Psyche schon selbst davonfliegt, schon die genaue Kenntnis ihres Leibes erweist sich für die künstlerische Form von hohem Nutzen. Mit dieser Kenntnis braucht der Dichter nur einmal in seine eigene Brust hineinzugreifen, und er wird uns ein Stück Seelenleben enthüllen, das uns schaudern machen und entzücken wird, dessen Anblick uns auf einmal auf Jahrhunderte hinaus weiterbringen muss.

Ist aber ein Dichter, wie Dostojewsky, der als Psycholog und überhaupt an reicher Innerlichkeit nicht seines Gleichen hat, formlos, er darf, ja er muss es sogar sein! Für diesen Inhalt eben giebt es noch gar keine Form, für das, was er in den Gründen der menschlichen Seele gesehen hat, giebt es noch keine Bezeichnung! Er hat plötzlich einen gewaltigen Schacht der menschlichen Seele gesprengt, und er sollte schon die Mittel haben, das seltsame Gestein an's Tageslicht zu bringen?

Er stürmte nur hinein und stimmte ein wildes Schreien an vor Schrecken und Erstaunen und überlässt es füglich Andern, die nötigen Anbauten zu machen!

Man muss sich das Bild dieses Gruben-Arbeiters vergegenwärtigen! Wie gebrochen taumelt er mit seinem Oberkörper

voran, bleich und übermüdet, gleichwie von unüberwindlichem Schauer geschüttelt, ein ewiger Epileptiker. Sein Blick krank und dämonisch, man weiss nicht ob um Mitleid bittend, ob vergewaltigend, ein echtes Bild der gequälten Menschheit der modernen Welt, wie nur Christus eines der alten war.

Viele glaubten das Leben der Seele zu kennen. Aber er hat sie in seinen Fieberträumen belauscht, in ihren krankhaftesten Träumen und Ausschweifungen.

LII.

Man begegnet oftmals bei Romanschriftstellern der Phrase: „Was hier auf vielen Seiten geschildert ist, trug sich in Wirklichkeit in einer einzigen Minute zu . . . war das Werk weniger Sekunden . . . durchflog in einem Augenblick seine Seele.“

Dies blieb eine Phrase, weil es bisher kaum Einer wusste, geschweige denn darzustellen vermochte, was Alles in einer Minute durch eines Menschen Seele gehen kann, weil noch Niemand die Kraft hatte, dieses Leben einer einzigen Minute, all' diese unbewussten Empfindungen und wirren Gedanken, die ein Mensch in einem einzigen Augenblicke haben kann, darzustellen. Diese Hast eines Kranken oder Gefolterten, zu denken, empfinden, sprechen, diese Wüstheit der Handlungen, wer hätte sie sich bisher selbst gestanden? Wer also hätte sie wiedergeben können?

Hier in dem heissen Seelenklima Dostojewsky's, wo Alles im Fieber-Tempo sich rasend fortbewegt, hier in der brodelnden Siede-Temperatur war es allein möglich.

Ich will dies durch ein Beispiel illustrieren. Im vierten Bande von Gottfried Keller's „Grünem Heinrich“ wird durch viele Seiten hindurch das Traumbild des Helden erzählt, das doch, hervorgerufen durch den Hufschlag des Pferdes eines patrouillierenden Wächters, alles in allem in Wirklichkeit auch nicht mehr Zeit gebraucht hat, als der Hufschlag selbst. Diese ganze sehr poetische Darstellung ist aber durchaus

unrealistisch. Denn ob wir gleich Alle schon dergleichen im Traume einmal erlebt haben, wir können uns doch gleichwohl nur schlecht oder gar keine Vorstellung davon machen, dass z. B. das in aller Gemütsruhe geführte Gespräch mit dem Phantasie-Pferde nicht länger als nur einen flüchtigen Moment gedauert haben sollte. Der Fehler kommt daher, dass, was im Traume doch nur geschaut ist (selbst das Gespräch ist mehr geschaut als gehört und gesprochen) dass das nun hier als ein wirkliches Gespräch dargestellt wird; dass Alles, was im Traume im Fluge durch unsere Seele fliegt, hier mit aller Gemächlichkeit ausgemalt und vorgeführt wird, dass Alles so fest, so gedrungen, so gegenständlich ist, was doch nur flüchtig und körperlos war. Käm's auf die Gegenständlichkeit und Anschaulichkeit allein und immer nur darauf an, wie unsere plumpen Real-Idealisten sich einbilden, dann wär' an solchen Bildern nichts auszusetzen. Aber was seelische Vorgänge, Träume, Gedanken, Selbstgespräche erst wahr macht, das ist das Tempo der Darstellung, der Sinn für das Unreale, Flüchtige, Vorbeiziehende, Unbegrenzte, Unvorstellbare, Namenlose in der Seele. Wer weiss denn, was Alles an Gefühlen, Gedanken wahr oder unwahr ist, ja was in dem Wirbel der Vorstellungen und Empfindungen oben oder unten ist, wenn das Oben und Unten in einem einzigen Momente durcheinander gewirbelt werden kann! Was wir allein erraten können, das ist das Tempo des Lebens, mit dem dieser Wirbel erfolgt, den Siede-Grad in dem Gedanken- oder Empfindungskessel unserer Seele; was als feste Substanz am Boden zurückbleibt und was als Dampf davon zieht. Und solange nicht Grad und Tempo dieser Vorgänge selbst in die Darstellung übergeht, solange bleibt sie poetisch unwahr, wenigstens ist sie nicht naturalistisch. Das macht eben Shakespeare so naturwahr, dass seine Darstellungen der Liebe, der Eifersucht, der Leidenschaft eben nicht richtig beobachtet, auch nicht gegenständlich real, oder was sonst sind; sondern von der Sache selber Ton, Farbe und Temperatur haben. Wer da erst beobachten und gegenständlich machen

muss, der wird wohl noch manches Richtige und Zutreffende zeichnen können, aber die Seele selber ist entflohen, die Flamme ist erloschen. Es werden nur noch bestenfalls die richtigen Proportionen herauskommen!

Diesen Künstler-Instinkt für Grad und Tempo der Leidenschaften hat vielleicht Niemand seit Shakespeare in so hohem Grade besessen als Dostojewsky.

Man lasse sich durch unsere Gesundheits-Apostel unter den Kritikern nicht irre machen, dass Dostojewsky in Wahrheit ein kranker und gebrochener Mensch gewesen ist. Aber welcher Gesunde weiss etwas von seinem Leibe? Die Krankheit vergeistigt am Ende jedes Glied. Und der seelisch Kranke? Nun er sieht und weiss und versteht sich auf Dinge, von denen kein wohlgepflegter Philosoph etwas erfahren wird!

Oder waren, noch einmal gefragt, unsere grössten Dichter gesund (mit Ausnahme des alten Goethe vielleicht!)? Sollte es mit dem Kains-Stempel doch etwas auf sich haben?

Man lebt nicht umsonst jenseits der Vernunft! Man kann vielleicht ein Riese sein. Aber auch die Riesenkraft zeugt nicht von Gesundheit; sie ist immer schon ein Beweis von irgend einer Erkrankung oder Not in uns! Man spannt nicht umsonst seine Kräfte so riesenmässig an!

Er hat seine Gefahren, dieser Sprung — mitten in die Natur hinein!

Im Zeitalter der Naturwissenschaften.

I.

Der Begriff der Natur, sobald er im Leben, in der Wissenschaft oder Kunst auftritt, hat nun einmal keine andere Bedeutung als ein Gestern oder ein Morgen, meist ein Vorgestern oder ein Uebermorgen. Und so lange er nicht auftritt, hat er gar keine Bedeutung. Man will zur Jugend seines Volkes, des ganzen Menschengeschlechtes oder seiner eigenen Jugend zurück; oder man will — eine neue Jugend. Man sehnt sich nach seiner alten Heimat, oder man wandert aus mit Weib und Gut, mit Kind und Kegel und siedelt sich irgend in einem Teile der neuen Welt an: das Land unserer Väter oder das Land unserer Enkel steht uns vor Augen. Von ihm träumen wir und nach ihm streben wir, und von ihm erzählen wir uns am liebsten, wenn wir unserem Herzen eine Genugthuung verschaffen wollen. Es giebt daher nur eine romantische und eine prophetische Kunst. Ihr Inhalt ist immer, was wir waren, und was wir werden müssen, und wohl niemals, was wir sind. Der Realismus als Thatsächlichkeits-Glorifizierung findet nirgends seine Rechnung.

II.

In unserem Zeitalter aber hat die Natur noch eine dritte spezifische Bedeutung erhalten: als Wissenschafts-Objekt. Doch hier haben wir es mit keinem allgemeinen Begriff des Naturalismus zu thun, sondern nur mit einem relativ zeitlichen, vorübergehenden, wenn auch eine wichtige Stufe der Entwicklung bezeichnenden. Hier ist der Naturalismus fast gleichbedeutend mit Wissenschaftlichkeit (wenigstens in der

Theorie), das künstlerische Verfahren der wissenschaftlichen Methode abgelauscht. Man spricht von einem „wissenschaftlichen Roman" („roman expérimental"). Man will Kunst und Wissenschaft wieder zusammenbringen, aber nicht in dem alten Sinne, als Kunst und Wissenschaft noch eins waren, was ja auch schon wieder Romantik wäre: nein, die Kunst soll Wissenschaft werden, ein neues Ausdrucks- und Hilfsmittel der Wissenschaft. Ihre Technik soll zur wissenschaftlichen Methode ausgebildet werden. Was man freilich bietet, ist zum guten Teil auf den Kopf gestellte Wissenschaft. Aber wo es dies nicht ist, wie fährt die Kunst dabei? Ist die Wissenschaft notwendig ihr Ruin? Verdanken nicht gerade viele Kunstwerke dem wissenschaftlichen Verfahren, z. B. der analytischen Methode der Charakteristik, ihre grosse und gerade ihre künstlerische Wirkung? Haben die Theoretiker also Recht? Kann die Kunst also eine Wissenschaft werden und trotzdem eine erhöhte künstlerische Wirkung ausüben? Oder, was hat dies für einen Grund?

III.

Schaffen und Analysieren! Kann es grössere Gegensätze geben? Aber man hat sich zu vergegenwärtigen, dass es eine Gattung in jeder Kunst giebt, welche selbst antikünstlerische Wirkungen erzielt und in künstlerischer Absicht erzielen will. Und abermals sei es gesagt, dass die grössten modernen Dichter nicht allein Lebens- und Cultur-Schöpfer, sondern ebensowohl und vielleicht mehr Lebens- und Cultur-Zerstörer sind. Die hervorragendsten Schöpfungen der zeitgenössischen Litteratur im Abendlande sind Satiren.

Was sollte wol auch in dieser unserer Cultur geschaffen werden? Was noch geschaffen werden können? Der moderne Künstler, der in diese Cultur hineintritt, findet alles fertig, alles vollkommen vor und sieht sich zunächst zur Träumerei und Unthätigkeit verurteilt. Er konnte lange Zeit das Ge-

fühl nicht loswerden, ein Ueberflüssiger, ein Parasit zu sein. Was Wunder also, dass er seine Berechtigung aus anderen Lebenssphären, z. B. der Wissenschaft abzuleiten suchte, was ein ursprünglicher Künstler nicht leicht thun wird, der, wie jeder ursprüngliche Mensch, gar nicht dazu kommt, über seine Berechtigung oder Nicht-Berechtigung nachzudenken. Er fühlt seine Berechtigung in sich selber. Ueberflüssige Menschen hat eben nur die Ueber-Cultur. In Jugendzeiten kennt ein Volk wol feindliche, gefährliche, aber keine unnützen Elemente!

IV.

Zweimal hat man in unserem Jahrhundert diesem Gefühl der Nutzlosigkeit Ausdruck gegeben. Man studierte die vollendete Cultur in ihrem Werden. Man schaute zurück auf ihren Ursprung und suchte alles Heil in der Geschichte. Die Geschichte war plötzlich das grosse Universal-Mittel für die moderne Cultur-Menschheit. Kann ich schon nichts mehr hinzuthun zu dieser Cultur und nicht mehr schaffen und Schöpfer sein, so kann ich doch zuschauen, wie diese Schöpfung vor sich ging und noch, indem ich mich zurückversetze in die Jugend dieser Cultur, im Traume, in der Einbildung mitschaffen. Zwar war dieses Schaffen nur noch ein Nachschaffen, der Reflex eines Schaffens. Aber man erfreute sich wenigstens noch an diesem Scheine eines Schaffenden. Man proklamierte die Kunst um der Kunst willen, die absolute Zwecklosigkeit alles Kunstschaffens. Natürlich! Man hatte ja selbst keinen Zweck, wie sollte ihn die Kunst haben?! Was sollte man auch anders bezwecken, als nachträglich die Dinge legitimieren? Man schloss weiter: der Schein ist die Schönheit und die Schönheit die Kunst. Und so konnte man es denn auch nur zu einer Schein-Kunst bringen.

V.

Diese Phase, nämlich die aesthetische Epoche, ist allemal der Anfang vom Ende. Man kennt sie in der deutschen Litteraturgeschichte vornehmlich als „Romantik“. Was diese aber bei uns abgelöst und bekämpft hat, war nicht etwas Besseres, sondern etwas weit Schlechteres. In dieser Erkenntnis einer fertigen Cultur götzendämmerte es doch bereits. Ihre Gegner aber — das waren lauter Thatsächliche, Gegenwärtige, Augenblicks-Menschen, Realisten, Philister, die in geschlossener Phalanx die Herrlichkeit unserer Zeit verkündigten und so sich und ihr Volk zu belügen versuchten. Das sogenannte erst Junge Deutschland hat nicht nur nichts geschaffen, was irgend einen bleibenden Wert hätte, ihre Vertreter haben auch nirgends, was viel schwerer wiegt, irgend welchen künstlerischen Instinkt verraten und haben fast nur kunstschädigend und kunstverwirrend gewirkt. Der alte Theaterpraktikus Laube zum Beispiel hat das deutsche Theater mit am tapfersten ruinieren helfen. Was Andere in ihrer Dummheit verschuldet haben, das that er in voller bewusster Absicht, aus innerster, überzeugtester Kunstfeindschaft. —

Ich leugne übrigens die litterarischen Verdienste des Jungen Deutschland keineswegs. Aber Alles in Allem genommen, war diese Litteratur-Epoche doch eine wahrhafte Orgie der Nüchternheit, wie sie eben jedes Zeitalter feiert, in dem die Spiessbürgerlichkeit mit Kunstprätensionen auftritt. Das kommt einmal sehr drastisch bei Gustav Freytag zum Ausdruck, der, ob er gleich seine Zugehörigkeit zum Jungen Deutschland stets geflissentlich geleugnet hat, doch eigentlicher sein bester Vertreter, gleichsam sein Klassiker ist, so wie Uhland der Klassiker der Romantik genannt werden kann und genannt worden ist. Dem Dogma der Spiessbürgerlichkeit in der Kunst hat Freytag in seiner „Technik des Dramas“ folgenden klassischen Ausdruck gegeben:

„ . . . Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, dass die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Anforderungen entspricht, welche Gemüt und Urteil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben“.

Mit anderen Worten: Die poetische Welt muss das Ideal der spiessbürgerlichen Welt darstellen! — — Kaum waren die Stimmführer einer litterarischen Epoche je so poesieverlassen, als die Gutzkow, die Laube, die Boerne, die geradezu Alles hassten, was Kunst und Poesie war, am heftigsten Goethe, später Hebbel. Es war nicht klug von Conrad Alberti, gerade auf sie, als auf seine Meister zu verweisen, wenn es vielleicht auch ehrlich war! —

VI.

Auch diese Periode liegt jetzt hinter uns. Das Ende vom Ende ist nunmehr hereingebrochen. Der Künstler erkannte. dass er noch auf andere Weise als durch reflectorisches Nachschaffen seine Kräfte entfalten könne. Wie, wenn du diese Cultur, die dich ausschliesst — jede Cultur ist das Resultat der künstlerischen Thätigkeit eines Volkes — nun deinerseits auszuschliessen begönnest als Hindernis, als Hemmnis einer neuen Cultur; denn diese regt sich in dir? Was soll dir noch diese Cultur? Sie bindet dir die Arme, sie hindert dich am Ausschreiten! Also zerstören wir diese Cultur? Suchen wir uns mit ihr zu befreunden und sie zu unserer Vertrauten zu machen! Lauschen wir ihr alle Geheimnisse ab und gehen wir auf Alles ein! Scheinen wir unschuldig, erscheinen wir ihr als Philister, nehmen wir uns ein Schafsfell an! Wenn wir nur erst drin sind in der Heerde, dann verlassen wir uns ganz auf unsere Zähne, man wird schon noch sein Wunder an uns erleben! (Solch ein Wolf im Schafspelz ist z. B. Zola in vielen seiner theoretischen Schriften, besonders in der erwähnten Einleitungsschrift zum dramatisierten „L'assommoir“).

Gesagt, gethan! Alle Philister schrieen Hallelujah. Ihr Reich schien gekommen. Also auch er, den die Kunst immer so stiefmütterlich behandelte, der Philister sollte nun zu seinem Rechte kommen. Die Kunst muss real werden. Damit war er ganz einverstanden, denn er selbst war real! Sein Bild fiel vielleicht nicht ganz so schmeichelhaft aus, als er es gehofft hatte. Aber es war doch immerhin sein Bild, sein liebes, altes, bekanntes Bild. Das bin ich, das ist meine liebe Frau, das unsere lieben Kinderchen, das unser Nachbar, das der Herr Pfarrer u. s. w. — Und das war's, was vor allen Dingen der älteren französischen Dramatik Eingang bei uns verschaffte!

Aber gerade die scheinbar so philisterhafte und so ganz auf alle Philisterneigungen eingehende, jedenfalls doch so ideal- und glaubenslose Kunst erwies sich plötzlich als die revolutionärste, die bisher dagewesen. Man hatte die Gegenwart, oder wie der Philister so gerne sagte, „das Leben" nicht auf die Bühne, nicht in die Litteratur gebracht, um es zu verherrlichen, sondern um es ad oculos zu vernichten, um es auf ewig zu compromittieren! Und nun war der Jammer gross, über diese Pessimisten, die man am liebsten noch einmal in die Schule geschickt hätte, z. B. zu Goethe oder zu Albert Träger, um „Weltversöhnung", um Raison zu lernen.

VII.

Aber was half's? Die Kunst hat sich Bahn gebrochen über Schutt und Trümmerhaufen. Sie hat auf's Neue bewiesen, was sie kann, und vor allen Dingen, dass sie etwas kann! Konnte sie nur vor ein vollendetes Gebäude treten und fand sie nirgends mehr in der Welt weder Material, mit dem, noch ein Plätzchen, auf dem sie bauen konnte, dann blieb ihr nichts anderes übrig, als dieses Gebäude zu zerstören, und wenn es das herrlichste der Welt gewesen wäre, so wie sie schon einmal die griechische Cultur über den Haufen gerannt hat. Dies ist nicht zu beklagen und nicht gut zu heissen.

Es ist eine Thatsache, hart und bitter vielleicht, aber nicht mehr aus der Welt zu schaffen, noch auch in ihrem Verlaufe mehr aufzuhalten. —

VIII.

Was der Romantik die Geschichte, ist der modernen Litteratur die Naturwissenschaft. Sie bietet ihr die Messer und Dynamite, mit der sie schneiden und zerstören kann. Dem genetischen Roman folgt der analytische, dem historischen Schauspiele das soziale, der philosophischen Dichtung die naturwissenschaftliche; hinsichtlich der Behandlung der ideellen die materialistische. Ist jene individuell, die moderne ist generell in ihrer Auffassung und Tendenz, dem humanistischen Ideal jener, entspricht das altruistische der andern; wo jene der Freiheit singt, verkündigt diese die ehernen Gesetze der Notwendigkeit; und wenn jene in ungebändigtem Drange oft ziel- und sinnlos von dannen stürmt, geht diese langsam einher, fest und kompakt, in riesigen Formen und wie mit eisernen Klammern ineinander gekettet. Sie ist architektonisch, jene rhythmisch und melodisch. Hinsichtlich der Kreise, denen sie sich weiht, ist jene bürgerlich, die moderne ist die Muse des vierten Standes, fast kann man sagen: des Arbeiterstandes, sie ist tendenziös und hochpolitisch — trotz allem Leugnen — während die ältere auf ihre Objektivität und Zwecklosigkeit sich etwas zuGute that. Pantheistisch war sie in ihrem religiösen Kern, hedonistisch, Natur- und Weltvergötternd, überhaupt bejahend, die moderne hingegen ist atheistisch, „kritisch“, entheroisierend, negativ. Schönheit war die Devise der älteren, Wahrheit ist der Schlachtruf der neueren Poesie. Dem L'ars pour l'ars gegenüber steht die hochmoralische Absicht zu bessern u. s. f.

Die Skala der Antithesen liesse sich noch leicht ein gut Stück weiter verfolgen. Aber es mag an den hauptsächlichsten genügen. Und aus ihnen folgen wieder eine grosse Reihe anderer Eigentümlichkeiten der alten und neuen Dichtung. Als auflösende Kunst hat diese auch keine Handlung. Fehlt ihr doch der Held. Sie zeigt ihn in seiner Blösse und seiner Nichtigkeit, denn sie ist gegen den modernen Menschen als das Produkt der modernen Cultur feindlich gesinnt. Ihre höchste Kunst zeigt sie, wenn sie dies Gebild rückbilden kann, zurück bis zum Embryo, und zwar zum krankhaft infizierten Embryo. Was Wunder, dass sie bei der Darstellung des Mutterleibes (der modernen Gesellschaft) länger verweilt als bei diesem Embryo selber? Dass sie mit so zäher Consequenz das Vererbungsthema behandelt? Kann sie den modernen Menschen schlimmer kompromittieren, als indem sie zeigt, dass er schon im Keime nichts getaugt hat? Dass das Alles schon von Vater'n und Mutter'n herkommt? Ja, dass er sogar (und hier schwingt sie sich plötzlich über diesen modernen Menschen kühn hinweg), dass er sogar im Grunde ein bejammernswertes Geschöpf ist und eigentlich vielmehr Mitleid als Hass verdient[1]?! . . .

IX.

Es giebt Menschen, welche schon von Berufswegen Realisten, zuweilen selbst Cyniker sein müssen. Es gibt Situationen, in denen der Idealismus geradezu zum Frevel werden kann. Es gibt Personen, denen gegenüber man niemals realistisch, niemals cynisch, niemals beissend genug ist. Kann wohl ein Arzt ein Idealist sein? Gehört vor das Krankenbett

---

[1]) Man vergleiche das letzte Kapitel im „Sexuellen Problem in der modernen Litteratur“ über das „Vererbungsthema“. — Auch den Aufsatz im Juni-Heft der „Modernen Dichtung“ (1890) „Weshalb die moderne Poesie so deprimierend wirkt?“

etwas Anderes als Realismus? Wenigstens vor das Krankenbett Derer, die noch geheilt werden können? Ist der Realismus nicht ein köstliches Heilmittel? Jeder Arzt weiss dies aus Erfahrung, was die physische Natur des Menschen, seine physiologische Verlogenheit, seinen pathologischen Idealismus angeht. Und wie viel mehr gilt dies noch vom geistigen Menschen! Die Wildenten, die im Sumpfe sich festgesessen haben, sind immer Idealisten, im besten Falle Real-Idealisten. Man kennt sie, diese süsse Schwärmerei für den Sumpf, für diesen verschönten, vergeistigten, idealisierten Sumpf, kurz dieses Paradies von Sumpf! Man kennt ihn auch, diesen heimlichen Zauber der Krankenstube! Das Alles bedarf des Arztes noch weit mehr, als der erkrankte Körper selber, aber eines Arztes, der ein unerbittlicher Realist ist.

Hier, aber auch nur hier allein kommt die Tendenz zur Gesundheit, die man dem Realismus untergelegt hat, zu ihrem Rechte, aber man bilde sich nicht ein, wir hätten es in solchen Thesen mit ewigen Kunstoffenbarungen zu thun! Der Beruf der Kunst ist es nicht, den Arzt oder Krankenwärter zu spielen. Hat sie sich einmal ganz und fest überzeugt von der Jämmerlichkeit des modernen Menschen, ist sie sich ihrer Kraft erst ganz bewusst, dann ist ihr Werk vollbracht. Sie lässt ihn wieder fallen und ruft: lasst faulen, was fault! Ihr winkt eine andere Arbeit. Eine höhere? Vielleicht!

X.

Zugegeben also und tausendmal zugegeben, der Naturalismus ist in vielen Stücken das absolute Gegenteil naiver Natur-Auffassung und Wiedergabe der Natur. Ja, er ist auch gewissermassen ein Anti-Naturalismus! Ihm ist es ja gar nicht immer um die Natur, das moderne Leben oder den modernen Menschen zu thun. Es ist vielmehr sein Schicksal, der Rächer des modernen Lebens zu sein.

Man hat auch der modernen Dichtung vorgeworfen, sie beschwöre das alte Schicksals-Drama wieder herauf. Im letzten Grunde ist ja auch alles Zufall, d. h. dunkel, gesetzlos, unsinnig; dass ich bin, dass die Welt existiert, dass 1 nicht gleich 2 ist. Was kann ein Narr dafür, dass er ein Narr ist, was ein Mörder dafür, dass er ein Mörder geworden ist? Es hat ja nur von einem Zufall abgehangen, er hätte den Mord nicht begangen u. s. w. Aber gerade diese Zufalls-Existenzen und Zufalls-Handlungen liegen jenseits der Macht des Schicksals. Das Schicksal eben schliesst den Zufall aus. Was ich als Schicksal noch über mir fühle, fühle ich auch als Notwendigkeit. Aber man muss sich den Begriff vom Schicksal nicht von einem fremden Volke, von einer fremden Zeit borgen, wenn man sich nicht lächerlich machen will! Man muss eben an sein Schicksal, an das Schicksal seiner Zeit und seines Volkes glauben, — und das heisst ja eigentlich national und modern sein — wenn man tragischer Wirkungen fähig sein will. Jedes Volk hat nur so lange eine Tragödie, als es eine Religion hat; und jede Tragödie wirkt nur so lange tragisch, so lange als die religiöse Grundstimmung Macht hat. Religion als irgend eine Art Ueber-Macht gedacht. Jede Tragödie beginnt daher auch als religiöser Cult und tritt sofort in ihre Décadence, wenn sie sich von der Religion loslöst. —

Deshalb hat das sceptische, rationalistische achtzehnte Jahrhundert keine Tragödie. Und das neunzehnte? Das hat allerdings eine Tragödie! Aber eine furchtbare, eine verhängnisvolle: die medizinische und sexuelle Tragödie. Kein Wunder! In einer Zeit, in welcher die Medizin die geglaubteste Wissenschaft und der Arzt die geweihteste Person ist. In einem Zeitalter endlich, dessen natürlichste Zuchthäuser in seinen Lazarethen bestehen! Und hieraus, aus diesem modernen Glauben, dem Glauben an die Medizin, leitet sich abermals — und diesmal eine negative — Berechtigung des Hässlichen her!

Das nächste Jahrhundert wird uns vermutlich die politische und soziale Tragödie bringen.

XI.

Aber die Hässlichkeit um der Hässlichkeit hat natürlich ebensowenig Sinn und Berechtigung als die Schönheit um der Schönheit willen; d. h. gar keinen und nicht den geringsten! Alles Neue, Werdende in Kunst und Natur ist hässlich, und ebenso alle alte Natur und Kunst, alles Veraltete. Die Schönheit ist das Einzige, das nicht gewollt, wenigstens nicht erstrebt werden kann. Sie ist, wie das Glück, der Lohn für die Arbeit vieler vergangener Geschlechter und fällt meist dem Enkel, der kein Verdienst mehr hat, zu; d. h. Glück und Schönheit sind beinahe ein Zufall. Denn Alles Höchste in der Kunst ist eine Zufalls-Erscheinung; d. h. es kann auch ausbleiben. Wer will ermessen, wie viel Zufälle irgend ein Höchstes vereiteln können und wie oft es vereitelt worden ist! Wie viel ganze Kunstrichtungen Torso geblieben sind! Und nun sagen wir: es hat nicht in ihnen gelegen, sich „zur reinen Schönheit hindurchzuringen"! Wie aber sollte die Schönheit das Erste sein, durch das sich eine Kunst legitimieren müsste? Wer wird denn auch vom Baumeister verlangen, dass er das Gebäude bei der Kuppel zu bauen beginne? Wie also sollte ein Zufall das Kriterium abgeben? denn das eben ist der Zufall, dass die Kuppel gebaut wird, dass ein Werk nicht Torso bleibt! Und Torso bleiben die meisten! — Das Schöne muss irgend einmal, wenn auch in noch so fernen Zeiten ein Hässliches gewesen sein oder in einer späteren Zukunft wieder werden können; so wie das Wahre irgend wann einmal unwahr gewesen sein und irgend wann einmal wieder werden muss!

In unserer Zeit aber fliessen zwei Quellen der Hässlichkeit in der Kunst. Ihre zweite Quelle ist eben das Alter und die Entartung der modernen Cultur. Es gibt freilich Naturalisten unter den Dichtern und Malern, die den Kot verehren, bloss, weil er Kot ist und als solcher auch Natur. Das aber sind

falsche Propheten, Affen entweder von unverstandenen Meistern oder selbst Kranke, Entartete der Cultur, die in der Krankheit die wahre Natur und die eigentliche Cultur erblicken. Sie haben bisher z. B. das Weib vielleicht nur in Gestalt einer Kellnerin gesehen und interpretieren nun: die Kellnerin ist das wahre Weib! — Aber wer sagt Euch, dass der Naturalist vor jedem Stück Natur oder Thatsächlichkeit Respekt haben müsse, mit der Ehrfurcht des Philologen vor bedrucktem Papier? Unsere Ehrfurcht vor der Natur ist Philologen-Ehrfurcht, unser Studium der Natur kommt der Philologen-Büffelei schon sehr nahe!

Jeder entarteten oder hässlichen oder widerwärtigen Natur aber wird sich der Künstler, der Geist und Geschmack und selbst neue, frische Natur in sich hat, feindlich gegenüberstellen. Und dann heisst es nicht mehr, die Natur nachahmen, die Natur enthüllen und anbeten! Hier geht die Losung: naturam expellere, die Natur austreiben, die Natur vernichten. Und das ist auch ein Naturalismus der Kunst, doch ein durchgeistigter, cultivierter, oder wollte man in Schillers Sprache reden, ein sentimentalischer! Ist es denn Schuld des Künstlers, dass so viele Natur um ihn herum verderbt ist? Soll er ein Idealist werden und die Natur fliehen, weil sie seinen Sinnen nicht mehr gefällt? Oder ist es nicht ein höherer Idealismus und ein stärkerer Mut, ihr gegenüberzutreten und sie herauszufordern auf Leben und Tod, um die Welt von dem Anblick eines Hässlichen zu befreien?! Und hat man sich nicht schon von ihm befreit, wenn man es schon als ein Hässliches, Widerwärtiges ansieht?

Aber das Hässliche hat nicht das Recht, sich zu enthüllen. Hier wird Alles gleich zur Schamlosigkeit und nichts ist mehr Wahrheit! Nur Götter haben, und nur in Paradiesen haben sie die Freiheit nackt einherzugehen. Des Hässlichen schönes Recht ist es, sich zu schämen und zu verhüllen. Nicht um über seine Hässlichkeit hinwegzutäuschen, aber — um unser Auge zu schonen!

XII.

Und dann ist auch zu bedenken, dass bei jedem Fortschritt des Menschen gleichsam ein Stück Natur, wie ein Zaubergewand von ihm abfällt; in jeder neuen Epoche entfernt er sich um einen Schritt weiter von der Natur. Vielleicht lernt er es noch einmal — wer weiss es! — sie ganz zu überwinden, — am Ende schwingt er sich eines Tages ganz über sie hinweg, ganz Geist, ganz frei geworden, fähig, in völliger Ungebundenheit zu leben, hoch oben in der reinsten, hellsten, kältesten Luftschicht des Gedankens. Aber jedem Fortschritt muss, wie oben gezeigt, ein um so grösserer Rückschritt vorausgehen, ein Atavismus, ein um so heftigerer Rückfall in die Natur, ein Naturalismus der Kunst und des Lebens. Das Auftreten jugendlicher Völker in der Geschichte (z. B. der Germanen in alter und der Slaven in neuerer Zeit), oder neuer Stände (z. B. mit der Reformationszeit des dritten und gegenwärtig des vierten Standes) ist ein politischer Naturalismus von welthistorischer Bedeutung. Wie viel Zivilisation muss da jedesmal verschüttet werden, wie viel Barbarei walten! Auf dass immer tiefere Quellen des Geistes springen können, müssen sie immer auf's Neue und immer höher verschüttet werden durch den Schutt ganzer Völker und ganzer Culturen. Ein neues grösseres Chaos muss erst hereinbrechen, auf dass neue und schönere Welten geboren werden können!

Die gegenwärtige Litteratur hat noch einstweilen mehr vom Chaos als von diesen neuen Welten selbst. Noch ist man viel zu sehr mit der alten, der bestehenden Gesellschaft beschäftigt, der man nach dem berühmten Beispiel Hebbel's „den Totenkopf auf die Tafel wirft“. Man *will* beleidigen, man *will* peinigen, man *will* schrecken und verwirren. Man ist Richter und Rächer in einer Person und *muss* zerstören, um erst irgend einen chaotischen Zu-

stand wieder herbeizuführen, den man vielleicht selbst nicht wünscht, aber der notwendig ist.

Die neue Welt aber? Sie ahnt man nur, von ihr träumt man vielleicht. Noch weiss man nichts von ihr, doch hofft man auf sie, als auf das Wunderbare. Unsere Zeit ist eine grosse Zeit des Wartens. Die schlaflose Nacht eines Schwer-Kranken, der den Morgen nicht erwarten kann! —

Zweiter Teil.

Die Tendenz in der Kunst.

I.

Wir stecken noch tief drin in der Romantik, wir Modernen, Neutöner und Neuerer! Mit der Kunst, die aber eben sich aus der romantischen Welt herauszuschwingen versucht.

Alle die kleinen Dichterlinge der aufgeklärten Zeit waren schon lange fertig mit ihr. Nur die Grossen, die wie immer auch diesmal nicht so ganz aufgeklärt waren oder es doch so fix nicht werden konnten, sie hatten und haben noch mächtig zu ringen und sind doch die Romantik so eigentlich nie recht los geworden. Sie spukt in den Werken der Neuen und Neuesten, bald als Gespenst, bald als Leichnam, und wieder als Sehnsucht und als Traum, und als Allegorie, als weisse Rosse und als Spukgestalten aller Art treibt sie noch ganz ihr Wesen in den Köpfen der Naturalisten und der Symbolisten, der Ibsen und Zola, der Bleibtreu und Bahr, so wie anderer Décadents, wie dereinst in den romantischen Zeiten der Heine und Tieck. Aber was diesen nur Spiel und teilweise sogar nur Spott war, das ist für die neueren Romantiker, für die letzten und extremsten Ausläufer der Romantik, die genannten Dichter und ihre Geistes-Verwandten, leibhaftige Wirklichkeit und furchtbarer Ernst geworden. Und hier hatten Spiel und Scherz nun ihr Ende erreicht. Alles Romantische wird hier thatsächlich, realistisch, fatalistisch. Mit den Gespenstern hat das seine Richtigkeit. Sie sind sogar so frech, was Lessing noch nicht wusste und ausdrücklich bestritten hatte, am hell-lichten

Tage, bei versammelten Volke, zu erscheinen. Sie saugen den Leuten das Mark aus den Knochen und verwirren dem Künstler und Priester die Sinne, die Gespenster der alten sowohl wie der neuen Zeit. Und so ward denn der Kampf gegen alle Art von Gespenstern proclamiert, in Kunst und Leben. „Was fällt, das soll man auch noch stossen! Alles das von Heute, das fällt, das verfällt!“ ruft auch der Philosoph in den Streit hinein. Man proklamierte den Realismus, um die Romantik los zu werden. Man wollte die Taghelle der Gegenwart, um das Volk der Gespenster zu verscheuchen. Man fürchtete die Nacht und den Traum und Alles, was dunkel ist; denn man war krank, und dem Kranken sind die schlaflosen Nächte die grösste Plage. Man vermied vor allen Dingen die Vergangenheit und die Geschichte, sofern sie Vergangenes erwecken will. Denn „wir leiden Alle an der Vergangenheit!“

II.

Wir stehen noch tief drin in der Romantik, wir Modernen, wir Neutöner und Neuerer der Kunst!

Tiefer als unsere Kunst, die sich doch schon herauszuringen begonnen hat, steckt unsere moderne Aesthetik in der Romantik. Dieselben Schlagwörter, die zu Beginn des Jahrhunderts überall umherschwirrten und die Köpfe verwirrten, ertönen auch heute noch wieder aus den meisten Streitschriften der alten wie der neuen Schule. Teils will man Dinge, die mit der eigenen Auffassung der Kunst in den positiven Werken im schroffsten Widerspruch stehen, teils knüpft man ohne Weiteres und ohne es selbst zu wissen, an die Vergangenheit an. Und so kommt denn die ganz reizend komische Erscheinung, dass die ältesten Theoreme heut als die Ausgeburten der entartetsten Geister verschrieen werden. Und dann kommen die litterarischen Pfiffikusse und verkündigen hochmütig von ihren zu erlangenden und schon längst erträumten Lehrstühlen

irgend einer leer gewordenen Professur für Litteraturgeschichte urbi et orbi, dass die Neuesten doch eigentlich das älteste Zeug wollten, was sie, die Professoren in spe, sich längst an den Schuh-Sohlen abgelaufen haben! Etwa so: Was wollt ihr Realisten? Lebenswahrheit und Objectivität? Gut! Das wollen wir auch! Da habt ihr euren Goethe! Der war objectiv und lebenswahr! Die Natur ist euch heilig? Ist Einer unter Euch, der sagen könnte, er wäre Naturgläubiger als Goethe oder von Neueren Gottfried Keller? Was macht ihr doch für einen Höllenlärm? Alle Eure Ideale sind längst erfüllt! Der Goethe, der hat Euch doch alles Beste vorweg genommen! Kommt zu mir in's Colleg, ich will Euch ein Privatissimum über Goethe lesen! Auch wird sich, wenn Ihr vernünftig seid, erweisen, dass wir völlig eins sind. Versöhnen wir uns also, gründen wir eine ideal-realistische-opti-pessimistische Zeitschrift!

III.

Doch die Sache ist zum Spass zu ernst. Sofern die moderne Kritik und Aesthetik nicht gegen bestimmte Tendenzen der älteren Kunst, sondern gegen die Tendenz selbst auftritt, steht sie theoretisch mit der älteren Aesthetik, die seit hundert Jahren in Deutschland die Herrschaft führt, auf einem Boden. Das Streben nach höchster Naturwahrheit ist durch die Realisten und Naturalisten oder Impressionisten in der That nicht in die Welt gekommen! Was pries und preist man denn seit einem Saeculum bei uns, speciell an Shakespeare, als die „höchste Naturwahrheit“, die Objectivität des Weltbildes. Goethe las in seinen Werken „wie in dem aufgeschlagenen Buch des Schicksals selber“. Das ist nicht mehr die Darstellung von Leidenschaften, das ist die Sache selbst. So und gerade so reden die Liebhaber, die Ehrgeizigen, so, gerade so handeln die Shylocks, die Timons, die Othellos,

und so, just so benehmen sich ihre guten Nachbarn gegen sie. Das ist ja der Refrain aller Shakespeare-Commentare!

Das Zurücktreten hinter dem Bilde, das Schaffen, wie Gott schafft, oder wie man später in einer aufgeklärteren Zeit sagte, „wie die Natur schafft" (das wissen, anbei bemerkt, unsere Aesthetiker, die ja Alles wissen, auch ganz genau, wie Gott, oder wie die Natur schafft!), — das Zurücktreten jeder Subjektivität, kurz dasjenige Schaffen, das Einen den Schöpfer über dem Geschöpfe vergessen lasse, was ja der verliebte und mithin für objektive Kunst-Urteile auch ganz gestimmte Prinz in der „Emilia Galotti" vor vier Menschenaltern bereits so lebhaft an Conti's Werk pries, und was die verschrobenene Luise Miller ihm später nachgeschwatzt hat, — — eben das preist man, nur mit anderen, wissenschaftlicheren Worten, und das schätzt man, mit anderen modernen Werten, auch heute wieder in und an der Kunst.

Wie die Romantiker zu dieser Schönheits- und Kunst-Theorie kamen, ist oben schon angedeutet worden; eben weil sie Romantiker waren, als Zuschauer des Lebens und der Kunst, weil sie keine Schaffenden und Künstler, sondern rückwärts gewandte Propheten waren!

Wie aber die Neueren zu dieser Art von Kunst-Theorie gekommen sind, die doch in offenbarem Widerspruch zu allen ihren Productionen steht, das dürfte nicht so leicht zu sagen sein und ist eine eigene Geschichte, die ich aber hier nicht erzählen will. —

IV.

Wer die Geschichte der Kritik und Theorie in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zu schreiben hat, der wird vor allem die Thatsache zu respectieren haben, dass das grösste und schwerste Stück kritischer Arbeit in den modernen Romanen und Dramen niedergelegt ist. Aber dies ist nicht das natürliche. Gewöhnlich geht die Kritik der Kunst, wie

der Aerger und die Unzufriedenheit der That voraus, und hinkt ihr nicht nach, wie man sich im Allgemeinen einbildet.

Am Ende übt jedes Product, schon durch sein bloses Erscheinen eine Kritik an der gesammten vorausgegangenen Kunst. Allein eine solche bewusste kritische Thätigkeit, wie sie heute in den poetischen Werken geübt wird, (und zwar kunst-kritische, wie gesellschafts-kritische Thätigkeit), ist beispiellos in der Literaturgeschichte, und hat ein Analogon höchstens in der französischen Litteratur des vorletzten Jahrhunderts. — Und damit hängt es sicherlich zusammen, dass die kritischen Werke selber weitaus nicht die Bedeutung haben, die jenen Producten selbst zukommt.

Ich rede nicht von Deutschland. Bei uns bilden die theoretischen Opuscula das traurigste Kapitel der zeitgenössischen Litteratur. Und zwar giebt hier keine Richtung der anderen etwas nach. Aber auch in Frankreich, überall, arbeitet man an der Entselbstung der Kunst in der Theorie tapfer darauf los. Was man in der Praxis mit vollem Bewusstsein und gutem Rechte negativ thut, soll in der Theorie positive Geltung haben. Das ist wohl der markanteste Selbstwiderspruch der französischen Naturalisten!

Die Heuchelei ist ganz eklatant! Man zeigt seinem Leser ein Messer und beweist, dass es der Natur ganz getreu nachgezeichnet sei; was man aber nicht sagt, das ist, dass man ein Messer auch gebrauchen kann. Aber man gebraucht es; ehe sich das Publikum, das sich, um es zu betrachten, über dasselbe gebeugt hat, noch recht versieht, hat man ihm die Kehle schon mitten durchgeschnitten!

V.

Für meine Behauptung, dass die moderne naturalistische Dichtung die Wandlung der Poesie zur entschlossenen Tendenz, eine Abwehr von der bisherigen ästhetischen Formel bedeutet — der Thatsache zum Trotz, dass ihre Schöpfer selbst vor-

geben, eine tendenzlose Kunst zu üben — für diese Behauptung stütze ich mich auf ein paar Momente, die freilich nicht auf der Oberfläche liegen. Aber was bedeutet denn, im Grunde genommen, der Realismus, wenn nicht ein Eingreifen in's Leben? Ist denn ein Künstler noch Realist, wenn er in interesseloser Objektivität über dem Leben schwebt?

Aber ich habe noch ein greifbareres Argument. Will man sehen, wogegen eine Kunst Opposition macht, so muss man ein Auge haben für das, was sie mit ihrem Odium belegt, was in ihr schlecht wegkommt. In der moralischen, religiösen Poesie sind es die Untugenden des Menschen, in einer aufgeklärten, durchgeistigten: Dummheit, Heuchelei; alle Art menschlicher Bevormundung; und in der heutigen? Oder kennt die heutige kein Odium? Gibt's nichts, das da gegeisselt wurde? Werden Wert-Urteile wirklich nicht mehr gefällt?

Ich glaube vielmehr, nichts lässt sich sicherer erkennen. Ueber das, was eine neue Kunst Neues will, lässt sich stets viel streiten; häufig genug kann man es gar nicht wissen, häufig genug will sie auch gar nicht etwas bestimmtes Neues! Jedenfalls herrscht heute über nichts ein wilderer Streit, als über die Gegend, wo das Neuland der Poesie liegt. Sie schreien nur Alle, dass es ein Neuland der Poesie gibt, dass es ein's geben muss. Dagegen über das Nichtgewollte, Weggewünschte, zu Tode gegeisselte, herrscht seitens der Schaffenden beinahe Uebereinstimmung.

Was ist es! Welches ist das Land, von dem man heute so entschlossen, mit so wildem Grimme fortrudert, zunächst, um nur wegzukommen, und eher gewillt unterzugehen, als hierher zurückzukehren?

Welches ist dies Land? Ist es nicht gerade das Land des ästhetisch Schönen, Reinen, Interesselosen? Man achte nur einmal darauf: Wer bildet in beinahe allen modernen Werken den negativen Pol? Ist es nicht gerade der oder das Aesthetische? Der Interesselose, der unthätige Genüssling, der gerade, weil er nur geniesst und nicht schafft und

nicht wertet, jedes Objekt seines Genusses entwertet, oder, um mit H. v. Kleist zu sprechen, „tief entwürdigt". So schon bei diesem, so bei Hebbel, bei Ludwig, bei Ibsen, bei Bjoernson, bei Dostojewsky, so überhaupt bei den Russen, bei den Norwegern, bei den Deutschen und schliesslich auch bei Zola und den Franzosen, wenn auch hier nicht immer so erkenntlich.

Ibsen speziell hat diese Spezies Menschen ganz besonders mit seiner Satire bedacht und im „Peer Gynt" beinahe vollständig gezeichnet. Er hatte freilich einen genialen Vorgänger in dem Verfasser von „Entweder-Oder", der bereits in einer Zeit, als die alte Aesthetik noch vollständig herrschte, das Würdelose und Nichtswürdige eines ästhetischen Genuss-Menschen gegeisselt hat.

Nach der einen Seite ist allerdings diese Stimmung gegen das Aesthetische, Schöne, Abgeklärte und zur Ruhe gekommene eine allgemein tragische Stimmung, der Hass gigantischer Emporkömmlinge gegen die siegreiche Lichtherrschaft der Olympier, das tragische Sentiment, wie ich es oben gezeichnet habe.

Allein dies ist nur die eine Seite der Erscheinung. Das spezifisch Moderne an derselben ist die Tendenz gegen die Tendenzlosigkeit, wie sie die ältere Aesthetik gelehrt hat, die von einer Tendenz der Tendenzlosigkeit sprach, — die Negation einer Negation. —

VI.

Was ist ein ästhetischer Mensch? Streng genommen der äusserste Gegenpol des Naturalisten, speziell des tragisch gestimmten Menschen. Dieser, der selbst ein Stück Natur ist, nimmt die Kunst als Leben, geniesst sie jedenfalls als ein Lebendiges und begnügt sich auf keinen Fall mit dem bloss interesselosen Schauen, während der ästhetische Mensch,

wie oben gezeigt ist, selbst noch das Leben als Kunst betrachtet und ohne lebendiges Interesse anschaut.

„Ich liebe die kleinen Mädchen, besonders wenn sie hübsch gekleidet gehen", sagt solch ein negativer Held in einem modernen Schauspiel, „ich geniesse das, wie ein Gemälde". „Es scheint mir denn doch", antwortet ihm verletzt die Heldin, „dass diese Ihre Liebe nicht aus dem Herzen kommt." —

Ein entschlossener Realist hingegen würde sagen: ich geniesse selbst das Gemälde nicht einmal als ein Gemälde, ich erlebe es, ich liebe es, ich nehme es in mich auf, oder auch umgekehrt: ich hasse es u. s. w.; jedenfalls aber: ich habe ein persönliches Verhältnis zu ihm. So sprach sich Goethe über Kunstwerke als über persönliche Erlebnisse aus, und so jeder ehrliche Künstler und Dichter von entschiedener Individualität, der da weiss, dass ein starkes und lebendiges Gefühl niemals kompromittieren und dass mithin der lebendige Mensch auch niemals die Verpflichtung zur Objektivität auf sich nehmen kann. Das Alles überlässt man den Gelehrten, den Leichenbittern der Realität. —

Von hier aus lässt sich auch eine andere Thatsache erklären. Wenn ein Volk, eine Klasse, die ihren Ausdruck in einer abgeschlossenen Kunst-Epoche gefunden hat, in der Décadence steht, dann pflegt das neue Volk, das neue Geschlecht mit seinem Hass gegen jene auch einen ganz allgemeinen Kunst-Abscheu zu verraten, der bald völlig in wüste Bilderstürmerei und Verketzerung aller Kunst ausartet (z. B. als unsittlich bei den ältesten Christen; oder als unökonomisch bei den heutigen Sozialdemokraten u. s. f.). Man zerstört damit dem verhassten Vorgänger, dem scheinbar so Bevorrechtigten und Glücklichen seinen Himmel selbst; man entwertet seine Ideale.

Und bei dieser Gelegenheit zeigt es sich denn jedesmal, dass diese Barbaren und Kunstzerstörer einen weit höheren Begriff von der Macht der Kunst haben als selbst deren Verehrer. Die christlichen Bilderstürmer wussten nur

zu wohl, dass, so lange noch die geweihten Gestalten griechisch-römischer Plastik unversehrt ständen, so lange kann auch der Glaube an die alten Götter noch nicht aus seinen letzten Schlupfwinkeln aufgescheucht sein. Man kennt, ahnt oder fühlt die Macht, Wirkung, das verführerische Leben der Kunst nur zu gut, besser jedenfalls als ihre stillen, interesselosen Anbeter. Man empfindet die Tendenz dieser Kunst, und diese Tendenz ist gegen sein eigenstes Lebensprinzip; sie droht mit ihren weichen, schmeichlerischen Armen das neue rauhe Leben zu ersticken. Und deshalb tötet man sie, die Kunst — aus Furcht vor ihrer Tendenz.

VII.

Tendenz? Was ist Tendenz? Was versteht man nicht Alles unter Tendenz? Macht die leitende Idee eine Dichtung zur Tendenz-Dichtung? Oder sind es die Zwecke, die ein Künstler mit seinem Werke verfolgt, welche es zu einem Tendenz-Stücke machen?

Bald ist es die Idee, bald ist es der Zweck, bald wieder die mathematische Beweisform (die Thesenstücke der Franzosen, Echegaray's etc.) und dann die programmmässige Komposition (Faust, Brand, die göttliche Komödie u. a.); bald wieder die Rhetorik, die Beredsamkeit und Ueberredsamkeit des Künstlers. Alle diese Dinge gelten als unkünstlerisch; denn die Dichtung soll nichts beweisen, sie soll keine Zwecke verfolgen und auch selbst nicht als Zweck dienen. Die Kunst soll nicht auf den Willen wirken und keine Idee die Komposition beeinflussen. Sie sei realistisch!

Vielleicht lassen sich alle diese Forderungen, resp. Negationen von Forderungen aber dennoch auf ein Grund-Prinzip zurückführen? Liegt denn nicht eine gewisse Folgerichtigkeit in diesen Theoremen?

Vielleicht!

Der Kampf um die Tendenz ist im letzten Grunde ein Kampf um die Einheitlichkeit der Poesie!

Seit mehr als einem Jahrhundert werden in Deutschland und dann auch im übrigen Europa Einheiten bekämpft. Der Glaube über all' diese Einheiten ist so fest in unserer modernen Aesthetik begründet, dass man gegen ihn kaum aufzustehen sich erdreistet. Und gleichwohl haben die Dichter, und keineswegs die schwächsten, diese Einheit in ihren Werken hergestellt und gerade hierdurch ganz gewaltige Wirkungen ausgeübt. Darauf ist oben schon hingewiesen. Und gerade, weil dies so ohne Sang und Klang geschah, ist um so sorgfältiger darauf zu achten. Zuweilen aber haben trotzige Poeten, wie Byron, in seiner Vorrede zum Sardanapal auf dieses ihr Thun einen ganz besonderen Accent gelegt. Am Ehesten gestand man noch die negativen Absichten, dass es der aus Rand und Band gekommenen Kunst wieder Fesseln anzulegen gilt. Zola nennt es, die Phantasie wieder auf die Wirklichkeit lenken. — Seltsam! Während sonst die Jungen um allerhand Freiheiten kämpfen und die Alten Sitten und Gesetz wahren müssen (so gestaltete sich der Sieg vor hundert Jahren), — heute ist es gerade umgekehrt. Die Jugend legt sich Fesseln an und wird enthaltsam, während das Alter leichtsinnig schwelgt und für möglichst viele Ungebundenheiten schwärmt. Diese Jugend muss es freilich nötig haben, sich Fesseln anzulegen. Aber wess ist die Schuld? —

VIII.

Einheit des Ortes? Wozu? Was kann sich denn Alles an einem Ort begeben? Einheit der Zeit? Wie absurd! Gut Ding will Weile haben! Lassen wir den Dingen Zeit sich zu entwickeln, so wird Alles natürlicher, vernünftiger, realistischer.

Viel weiter ging man in praxi im vorigen Jahrhundert noch nicht. Jetzt aber hat man mittlerweile die Consequenzen

daraus gezogen. Wozu auch Einheit der Handlung? Wozu schliesslich überhaupt Handlung? Einheit der Charaktere, Einheit der Ideen? Wozu das nur Alles, wozu?!

Zunächst hat man aber (in praxi wie in der Theorie) doch immer nur bewiesen, dass man auch ohne diese Einheiten auskommen könne! Und nicht, dass man ohne diese Einheiten besser auskomme! Man bekämpfte die falsch verstandenen Einheiten und hielt sich doch selbst nur erst wieder in der Negative wider Falsches!

Und wenn nun alle diese Einheiten gefallen sind, wenn das Alles nur Vorurteile und Kurzsichtigkeiten älterer Dichter und Aesthetiker waren: dann stehen wir jetzt, consequent, wieder vor der Frage: Was ist ein Kunstwerk?

Die Folge war, dass man auf der einen Seite alle Lyrik auf Stimmungs-Lyrik verwies, dass man den Roman auf die Moment-Schilderung hinausspielte und alle Kunst in Fetzen zerriss. Keine Einheit, aber möglichst viele Einheiten! Mit anderen Worten: Zersplitterung der Kunst, Auflösung, Niedergang.

Mögen auch alle bisherigen Forderungen im Einzelnen fallen gelassen werden, so gehen doch alle auf in die eine: Einheit des Interesses. Und aus ihr lassen sich doch wieder alle Consequenzen eines einheitlichen Kunstschaffens herleiten: vor Allem Einheit des Plans und Einheit der Absicht; d. h. ein Willenszentrum, um das sich alles Uebrige (Charakter, Handlung, Idee u. s. w.) wie um eine Ur-Zelle architektonisch herumlagert.

Und der Kunst ist, wie von Alters her, eine Tendenz aufgeprägt; und wenn ich die moderne Kunst recht verstehe, noch kräftiger, noch handgreiflicher! Wenn immer auch der Femininismus in der modernen Kunst, der Wille zum ewig Weiblichen jeden anderen Willen auch brechen oder doch abstumpfen möchte! Wenn immer auch, wie in der modernen Gesellschaft so auch in der Kunst, die Tendenz zunächst gegen Alles, was männlich und Charakter ist,

gegen alle Energie und Zweck- und Vernunftmässigkeit sich richtet! Aber noch wird einstweilen dieser Kampf vom Manne selbst gekämpft, — und noch nie hat das Weib das letzte Wort in der Geschichte behalten, so oft es dasselbe auch in der Gesellschaft behalten muss.

Der Wille in der Kunst.

IX.

Irgend ein Religionsphilosoph hat einmal über die Entwicklung des Gottesbegriffes gesagt: Das Christentum habe aus Gott ein Weib gemacht, und unserer Zeit sei es vorbehalten gewesen, ihn zum kleinen Kinde zu machen. Denn der Weg vom Weibe zum kleinen Kinde ist immer nur ein halber Schritt.

Gott wurde ein kleines Kind, und so wurde der Mensch mit ihm fertig.

Für meine Behauptung, dass unsere Aesthetik und die Kunst femininistisch werde, bedarf es eigentlich kaum noch eines Beweises. Aesthetik wie Theologie! Der leidende Gott, der passive Dichter!

„Schön ist, was ohne Interesse gefällt", sagt Kant, und es haben es alle Philosophen gesagt.

Was ist das Ideal unserer Aesthetik? Der Indifferentismus des Künstlers!

„Der wahre Dichter ist indifferent wie die Natur, eben weil er Natur ist" . . . „Sittlich sei der Poet, kein Sittenprediger" . . . „Lehren soll er, wie die Geschichte auch lehrt!" u. s. w.

Und aus dieser Tonart singt man jetzt bei uns ein volles Jahrhundert. Carl du Prel z. B. in seiner Psychologie

der Lyrik, der den Dichter geradezu als den weiblichen Nährboden aufgefasst hat, welcher, befruchtet von den Erscheinungen des Lebens, das Kunstwerk gebiert; und das tritt nach jenem um so reiner und vollendeter zu Tage, je passiver sich der Dichter zur Zeit der Befruchtung und Schwangerschaft verhalten habe. Im Traume sind wir am Ende alle Dichter, ja grosse Dichter. Shakespeares im Traume! Wenn nur unser Wille ganz eingeschläfert ist! — Das Unglück ist, dass sich du Prel hier ausschliesslich mit der Lyrik beschäftigt; denn sonst hätte er, wenn er sich nur ein einziges grösseres Werk bei der Entwicklung seiner Theorie vor Augen führte, ganz von selbst ihre Haltlosigkeit einsehen müssen!

X.

Schiller hingegen und die Kant-Hegel'sche Aesthetik will vor Allem die Freiheit des Zuschauenden, Zuhörenden gewahrt wissen. Wie? Dem Schaffenden sollte die Freiheit des Willens wegdisputiert werden, damit sie dem Aufnehmenden gewahrt bleibt?! Durch jeden Affekt, durch jede Leidenschaft, durch jeden Willen und jedes Prinzip, kurz jedes energische Ja und energische Nein in der Kunst muss sich der Zuhörer oder Zuschauer einen Eingriff in die Freiheit seines Willens gefallen lassen. Es gibt Dichtungen — ich erinnere bloss an Grabbe — durch welche der Autor unsere Seele gleichsam wie mit Tigerkrallen anpackt. Und uns bleibt nichts übrig, als uns entweder ganz der Gewalt dieses Raubtier-Künstlers dahinzugeben und gleichsam durch die Wollust des Verschlungen-Werdens uns entschädigt zu halten; oder den Kampf mit diesem Raubtiere aufzunehmen. Das heisst: wir müssen entweder Geniessende (in Wirklichkeit sind wir die Genossenen) oder Kritiker sein; will sagen, dem Willen des Künstlers einen Gegenwillen entgegen stellen. Sofern wir es nicht vorziehen, uns vorsichtig schlau, wie das

wohl so gewöhnlich die klugen, klugen Menschen thun, sachte dem Eindruck des Kunstwerks zu entziehen. —

Wie kommt es, dass man aber so häufig gar keinen Eingriff in die individuellen Rechte und die persönliche Willensfreiheit empfindet? Einfach daher, weil unser Wille alsdann in derselben Richtung sich bewegt, als der fremde Künstler-Wille. Und dies macht oft den feinsten, oft den gefährlichsten Genuss aus. Doch man sage deshalb nicht, es ist kein Wille vorhanden, weil wir keinen Willen empfinden. Die Welle, die uns trägt, ist deshalb nicht aus der Welt geschafft, weil wir sie nicht mehr als Hindernis empfinden. Sie ist da, und nicht minder mächtig als jede andere, die vom jenseitigen Ufer kommt und unseren Nachen umzuschlagen droht.

XI.

Man achte auf folgenden Widerspruch: Jedes Auflehnen gegen ein Gesetz (Formel, Sitte, Regel, Konvention), geschieht mit der Begründung, es sei willkürlich, gewollt, exklusiv. Was man dagegen setzt, wird Freiheit genannt. Freiheit, d. h. aber jedesmal und kann gar nichts anderes heissen, als unsere Freiheit, Freiheit für mich, für meine Individualität, meinen Willen und meine Willkür. Man kämpft also jedesmal für und gegen eine Willkür, nämlich für die eigene und gegen die fremde. Eben weil man selbst Wille ist und so den Willen, der in jedem Gesetz, jeder Regel, Konvention, Sitte lebt, am tiefsten empfindet.

Daher kommt es, dass vor Allem zuerst und am stärksten die grössten Menschen, das sind die stärksten Willensdyname, jeden feindlichen Willen, jede äussere Macht und Unfreiheit empfinden und abzuwälzen trachten. Ehe noch die Deutschen gegen Napoleon aufzustehen wagten, hatte sich bereits einer ihrer besten und grössten Söhne an diesem harten und festen Willen zermalmt. Kleist und Napoleon!

Es gab damals keine schärferen Gegensätze; es hatte noch Niemand mit dieser Wucht gegen jenen Felsen („den Unverletzlichen“, den Unbesieglichen, den Unbezwingbaren) angerannt als Kleist. Jeder Vers des Sisyphus Arbeit, ein unter Aechzen heraufgewälzter Stein, der dann wieder herunter rollte und auf den Wälzer selbst zurückprallte, seine Kraft beschädigte und ihn auf lange Zeit lähmte. — Also nicht die künstlerische Interessenlosigkeit, nicht Selbstlosigkeit oder Liebe zur Freiheit kämpfte in Kleist gegen den napoleonischen Geist, sondern ein starker Wille gegen einen stärkeren, eine Kraft gegen die grössere Kraft. Die Kleinen, die Schwachen, die Gebrechlichen geniert keine Gewalt, keine Regel; sie werden mit jedem Gesetz, mit jeder Regel fertig, weil sie niemals, weil nichts in ihrem Geiste durch diese Regel, diese Gewalt vergewaltigt wird. Sie verstehen sich auch trefflich darauf, alle Gesetze und Regeln zu umgehen. Wie die grössten Gauner mit dem Gesetz, so kollidieren Dilettanten nicht leicht mit der Regel. Anders das Genie, anders der Charakter. Diesem geht der Wille, der in diesem Gesetz oder in dieser Regel herrscht, wenn nicht mit ihm, so gegen ihn, ein widriger Wind, der sein Fahrzeug umzuschlagen droht. Sie rufen dann nach Freiheit, d. h. nach s t u r m f r e i e m Wetter. — Sie wollen für sich die Bahn frei; ihren Willen andern aufdrücken; und sie thun es; zerbrechen die alten Gesetze und Regeln, schaffen neue, sobald sie nur stark genug sind. —

XII.

Die meisten Einwände gegen die Tendenz in der Kunst sind nur deshalb so thöricht, weil sie sich immer an Nebendinge, Kleinigkeiten und Zufälligkeiten halten, die zum teil dem Autor selbst gar nicht von Wichtigkeit waren. Aber selbst, wo auch der Autor bereits auf diese Nebensächlichkeiten Wert legt, sie mit Prätensionen vortrug, haben wir noch nicht das Recht, hier die Tendenz des Werkes zu suchen. Was uns allein angeht, ist immer nur die k ü n s t l e r i s c h e T e n-

denz (die psychologische, formale Tendenz — die soziale, politische nur in grossem Stil, nur insofern als sie zugleich auch formale, psychologische Tendenzen enthält). Wie es lächerlich wäre zu behaupten, die Tendenz von Lenzen's „Hofmeister“ läge in der Warnung vor den Hofmeistern oder die anderer Sturm- und Drang-Komödien in dem Rat zur Gründung von Pflanz-Schulen für Soldaten-Weiber; eben so thöricht wäre es, sich aus irgend einem modernen Werke eine äusserliche Tendenz herauszulesen, z. B. den schönen Moral-Spruch:

Die Liebe und der Suff
Die reiben den Menschen uff!

Das ist selbst da lächerlich, wo sogar solch' ein Spruch geradezu an die Spitze des Werkes gestellt ist, wie in Hauptmann's „Vor Sonnenaufgang“, oder in Lenzens „Soldaten“. Natürlich, diese Tendenz ist, weil im gemeinen Sinne, ärgerlich, vor allem aber deshalb, weil schon in dieser Vorstellung sich irgend eine Schwächlichkeit, etwas Schülerhaftes verrät. Es ist, als fürchtete man den Gesichtspunkt zu verlieren und zu vergessen. Man vergewissert sich seine Wirkung durch Vorwegnahme, durch Fixierung des zu Demonstrierenden, man motiviert von vorn weg, statt von hinten nach, was ungleich freier ist, auch ungleich künstlerischer. Wenn schon ein Moral-Satz, ein wissenschaftliches, gesellschaftliches Axiom, dann wenigstens ans Ende damit! Soweit sich überhaupt solche Regeln aufstellen lassen bei der Mannigfaltigkeit der Darstellungsa. ten! Nur muss man verlangen, dass, wer die erste Art gewählt hat, auch Logiker genug sei, die Consequenzen seines Satzes zu ziehen, das zu Beweisende auch wirklich beweisen zu können. Wollt Ihr die Mathematiker in der Kunst spielen, so dürft Ihr Euch auch nicht mehr auf Eure Sinnlichkeit verlassen! — Anders, wenn eine Tendenz in den vorgeführten Situationen, Handlungen, Menschen besteht, in der Form, in der Sprache, im Stil! In der Bejahung oder Verneinung des Lebens oder eines Stückes Leben besteht eben die Tendenz jeder Kunst.

*　*　*

XIII.

Die Kunst kommt nicht vom Können. Jene falscheste und doch geglaubteste Ethymologie kann man täglich von dilettantischen Kritikern hören. Die grossen Kunstwerke sind nicht von den grossen Könnenden, sondern von den grossen Wollenden geschaffen, wenn auch in glücklichen Ausnahmefällen beide in Eins zusammenfallen. Käm's auf's Können allein an, wie namentlich auch von den Künstlern selbst immer behauptet wird, dann müssten — ganz zu geschweigen davon, dass auch schliesslich das Können erst die Folge eines grossen Wollens ist — dann müssten nicht allein die am Besten Könnenden das Grösste leisten, sondern auch der einzelne Künstler dann am meisten schaffen, wenn er am Besten kann, also mit zunehmendem Alter; denn das Können wächst mit der Uebung. Ist das aber der Fall? Oder sind es nicht oft gerade die schlechtest Beanlagten, Menschen mit schwerer Zunge und schwerfälliger Denkart, die das Grösste schaffen; eben gerade, weil ihre Schwerfälligkeit, ihr Mangel an leichter Begabung ihre Willenskraft um so höher anspornt, je mehr Widerstand sie zu überwinden haben, z. B. Demosthenes, Milton, H. v. Kleist! Die leicht Begabten und gut Könnenden sind selten die Schaffenden unter den Künstlern.

Die hervorragendsten Werke stammen meist aus der Jugend des Künstlers, selten aus dem späteren Alter. Schiller z. B. hat mit seinem genialsten und kraftvollsten Werke gleich eingesetzt. Die schwersten Thaten liegen jedenfalls fast immer in der ersten Periode, wenn auch nicht die reifsten. Aber je besser ein Künstler kann, um so weniger gelingt ihm das Grosse. Denn alles Grosse will gewollt und nicht gekonnt sein!

Man sehe sich doch überall die ersten Werke (speziell der dramatischen, vor allem der tragischen Kunst im weiteren Sinne) an: Wie Schiller seine „Räuber", so warf Klinger die „Zwillinge", Kleist seine „Familie Schroffenstein", Hebbel seine „Judith", Büchner seinen „Dantons Tod", Grabbe den

„Herzog von Gothland“, Ludwig das „Fräulein von Scuderi“, u. s. w., alles freilich ihr Ziel gründlich verfehlende Würfe, aber doch von so gewaltiger Wucht, so weit hin geschleudert, dass sie gleichwohl zu den schwersten Thaten unserer Litteratur zählen. Und dann folgen, in der Mitte der ersten Periode die rundesten, schwerwiegendsten und gelungensten Titanen-Arbeiten, eine „Genoveva“, eine „Penthesilea“, eine „Kabale und Liebe“, ein „Don Juan und Faust“, ein „Erbförster“ u. s. f.

Das Alles sind Jugendwerke, weniger gemacht, als hinausgestürmt, schwerfällig und dumpf und sich selber widersprechend; unbedeutend und nichtig in alle Dem, was andere Künstler, was selbst der Dilettant mit spielender Hand geschickt und wohlgefällig zu machen im stande ist; und die Dichter selbst, fast schon nicht mehr redend, sondern stotternd und lallend, und tölpelhaft und blind zutappend, und mit einem tiefen Misstrauen gegen sich selber, die Faust gegen die eigene Brust schlagend und mit frevelhafter Hand in die eigene Seele fahrend, als könnte nur so, durch die verbrecherischste Unthat, durch die grausamste Selbstvernichtung aus ihrer Tiefe herausgeholt werden, was vielleicht nicht einmal darin ist, wenigstens nicht nachweisbar, aller Welt zu zeigen, darin ist.

Sie alle sind nur schlechte Könnende und deshalb im gewöhnlichen Sinne keine Künstler.

Wenn in anderen Fällen wieder der Schwerpunkt des Schaffens in die zweite Periode, oft sogar an das Ende des Lebens fällt (ich erinnere nur an die Entwicklung, welche Lessing, Wagner und Ibsen durchgemacht haben), dann hat dies ganz besondere psychologische Gründe, dessen hauptsächlichster meist in ein allzugrosses Misstrauen gegen sich selbst und seine Zeit zu setzen sein wird. Denn auch in der Kunst ist am Anfang der Wille. Jede erste That ist daher auch immer die wichtigste, der Schwung, der das Rad in's Rollen bringt, die grösste Kraftleistung. Später, wenn Alles ringsum seine Bahnen abzulenken, seine Schwingungen zu hemmen sich abmüht, und dies um so sicherer erreicht, je

heimlicher, zärtlicher, demütiger es seinem Lauf entgegenkriecht, und die Hand langsam erlahmt, die es in Bewegung erhält — dann werden die Thaten des Künstlers langsamer, gleichgiltiger, mechanischer und immer ohnmächtiger. — —

* * *

Blickt man hinein in die Werkstatt der Kunst, dann staunt man und erschrickt über die absurde Verschwendung von Talenten und Kräften. Die Talente sind gar nicht so selten, auch die bedeutenden Anlagen nicht, als meist behauptet wird. Wenn aber dennoch im Verhältniss so Weniges geleistet wird, woran liegt dies? Woran anders, als weil dieses Talent nicht unter einen Willen gestellt ist, der ihm die Richtung giebt, der ihm befiehlt, was zu thun ist. Das Thun wird das Talent schon besorgen, aber es weiss nur nicht, was es zu thun hat.

Wenn sich die Künstler in allen Künsten und Stilarten versuchen und trotz reicher Fähigkeiten doch nichts erreichen, wenn auf allen Werken das stumme „Wozu? Wozu nur noch?" steht, wenn hundert unbefriedigte Künstlergemüter sich in Zweifel und Verzweiflung zerrütten, der Grund hiervon ist nicht Kleinmütigkeit, Hypochondrie, Krankhaftigkeit, allzugrosse Gewissenhaftigkeit; das Alles sind erst die Folgen eines grösseren Uebels, des Mangels eines grossen und absoluten Künstlerwillens.

Oft sehen wir, wie ein Künstler, der sich bis in sein dreissigstes Lebensjahr vergeblich abgemüht hat, ohne etwas zu erreichen, ganz plötzlich mit wunderbarer Leichtigkeit und ungeahnten Erfolgen schafft. Man staunt und sagt: Erst jetzt kommt an's Tageslicht, was in ihm gelegen hat! Und ein ander mal sehen wir gerade das Umgekehrte: Ein Künstler hat bis in sein dreissigstes Jahr Tüchtiges geschaffen, man hat die grössten Erwartungen gerade an ihn geknüpft, und plötzlich werden seine Leistungen immer geringwertiger, sein Arm erlahmt, seine Sprache geht in Lallen über, er sinkt

und sinkt immer tiefer, bis er eines Tages versinkt. Die klugen Leute reden mit Bedauern und Achselzucken von der Versumpfung eines reichen Talentes, ihm fehlte die moralische Kraft u. s. f. Aber was sehen die klugen Leute von dem, was in eines Künstlers Seele vorgeht! Vielleicht ist er auch versumpft; nur dass die Versumpfung selbst erst die Folge anderer Ereignisse war!

Das Problem aber, das uns hier interessiert, ist folgendes: Warum konnte jener Künstler als Mann nicht wenigstens das leisten, was er als Jüngling gekonnt hat?

Vergegenwärtigen wir uns diese beiden Vorgänge: Im ersten Fall haben wir einen Künstler, der eines Tages sich selbst entdeckt! Hier ging eine jähe Umwandlung vor, der Künstler sieht sich plötzlich in s e i n e Bahn geworfen und nun fliegt er von selber. Er musste nur einmal erst in Schwung gebracht werden. Irgend ein Ereignis, ein Erlebnis, eine Kenntnis, eine Person, vor allem auch ein anderer und grösserer Meister konnte das bewirkt haben. Er hat seine Richtung erhalten; irgend etwas übt einen Druck auf seine Seele, den er aber nur nicht als Druck empfinden darf, irgend ein Wille, stark genug, ihn mit sich fortzureissen, tritt in sein Leben. Jetzt kann er, weil er können muss, weil etwas ihn zwingt, können zu wollen! Mag er auch tausendmal nicht wissen, was dieses Wunder bewirkt, genug wenn wir es nur wissen! Und wir werden es erst wissen, wenn wir uns den Fall bis in seine kleinsten Einzelnheiten zerlegt haben, was Alles fördernd, beschwingend, abschleifend, zurechtlenkend, einschmeichelnd, ermutigend, leichtsinnig und selbstbewusst, eitel und zuversichtlich auf die Seele des Künstlers eingewirkt hat. —

Im andern Fall wird hingegen der Künstler a u s seiner Bahn geworfen. Er hatte einen Künstlerwillen, der ihn vielleicht sicher leitete. Er glaubte an sich und bedurfte eines absoluten Glaubens, um schaffen zu können. Jetzt, und wieder wird es ein Erlebnis, wird es irgend eine neue Kenntnis sein, dass sein Wille nicht der unbedingte, sein Weg sogar

ein falscher sei: Er hat dies nur nicht wissen brauchen, und er wäre auf dem vielleicht falschen Wege rüstig fortgeschritten und hätte noch Grosses schaffen können. Der interessanteste Fall ist aber der, dass ein neuer stärkerer Wille gegen den seinen stösst, ihn bricht oder ablenkt; und mit gebrochenen Flügeln kann man nicht fliegen. Oder er tritt eines Tages in die Welt eines andern, eines grösseren Künstlers. Er kann nicht schaffen wie dieser, in seine Welt kann er nicht mehr zurück: sie ist ihm nun zu eng, zu klein, zu dumpf. Sich unter einen fremden Willen zu stellen ist er zu stolz und auch zu alt. Zu gehorchen hat er verlernt, das Grössere zu meistern vermag er nicht. Hier vor diesem Dilemma wird sein Geist stumpf. Hier an der Schwelle des neuen Kunstwerks bricht er zusammen. Was er jetzt noch thut, thut er nur noch als Gespenst seiner selbst, seiner ehemaligen Grösse. Und nun haben es die klugen Leute leicht, über die verkommenen Genies die Achseln zu zucken! —

Das Problem, das ich hier berühre, hat Ernst von Wildenbruch mehrfach zu behandeln versucht. Ueber der Tiefe der Konzeption seines „Marlow“ und der Feinheit der Behandlung seiner ersten Novelle, des „Meisters von Tanagra“, kann man dem Dichter manche seiner späteren Sünden und litterarischen Ungeheuerlichkeiten vergeben! Vielleicht hat er selbst die volle Klarheit über Dasjenige, was er darstellte gar nicht gehabt, jedenfalls hat er es zum Schluss jedesmal, gelinde gesagt, selbst verpfuscht. Dass er das Problem erfasst hat, das ist das Entscheidende. Freilich muss er es auch erlebt haben. Und Wildenbruch hat es erlebt: Er hat nur Eines darstellen können: die Instinkt-Brechung eines Künstler-Genies. Das muss aus einer tiefen, wenn auch vielleicht konträren Erfahrung gekommen sein, der Erfahrung einer ursprünglichen Willens-Gebrochenheit. Er gehört eben zu der Gattung jener Dichter, die wohl unter den Flügeln grösserer Meister ihr bescheidenes, wohlverdientes Plätzchen finden können, die aber nicht stark genug sind, für sich selber zu stehen. Er hat die Eigenschaften eines guten Kor-

porals, aber nicht die Fähigkeiten eines Feldmarschalls. — Schliesslich stellte er sich unter die Flügel eines Meisters, der durch ca. dreihundert Jahre und ebenso viele Meilen von ihm entfernt, und dessen Flug nicht mehr stark genug war, um ihn noch ganz mit fortreissen zu können. Dann war jener auch ein wenig zu schwerfällig. Und nun begab er sich zu drei Meistern zugleich in den Dienst. Aber man kann nicht zween Herren dienen, geschweige denn dreien; und so ist denn Alles brüchig verzerrt und gespreitzt bei ihm. Das was er jetzt schafft, sind nur noch die Scherben eines Dichters.

Das Problem Wildenbruch ist, meines Wissens, bisher nur ein einziges Mal ernst genommen worden; und das vom Schreiber dieser Blätter. Eine so tiefe Interpretation hat sein „Menonit“, sein „Christoph Marlowe“ und vor Allem sein „Meister von Tanagra“ bis dahin nicht erfahren. Es ist eben eine alte Erfahrung: Tiefe Aeusserungen kann man über einen Künstler nur bei seinen ehrlichen Gegnern finden! —

* * *

XIV.

Sind wirklich Poesie und Rhetorik ewige Gegensätze, wie behauptet wird? Muss Rhetorik stets künstlerisch sein? Ist nicht des Dichters Sprache auch Rede? Ist jede kunstmässige Rede nicht Rhetorik? Jede nicht rhetorische Rede ist Taubstummensprache, leise, zwecklose, stumpfsinnige Rede. Oder was ist das Pathos anders als verhaltene Rhetorik, eine Rhetorik, die zugleich auf die weitesten Distanzen und die geheimsten Kreise, Stimmungen und Verhältnisse berechnet ist! Rhetorik ist greifbar gewordenes, sozusagen praktisches Pathos. Jeder grosse Redner ist auch ein grosser Pathetiker (Demosthenes, Schiller, die Propheten) und jeder Pathetiker ist ein geborener Redner. Wir in Deutschland haben von

der künstlerischen Gewalt des Redners keine Vorstellung, weil wir eine sehr mangelhafte Rhetorik besitzen. Was als Rede nachwirkt und doch nicht pathetisch ist, das leitet sich aus ganz andern Regionen her; es ist Wissenschaft, es ist der Zauber deutscher Heimlichkeit, es ist die Macht des deutschen Küchenherdes.

Der dort redet, ist gar kein Redner, sondern jene moderne Abart eines Redners, ein Bankert der Rhetorik: der „Vortragende", der statt zu bereden, fortzureissen, den Schulmeister spielt, belehren und unterhalten will und uns einspinnt in lauter Sophismen und Logismen, uns benimmt und schliesslich einlullt und einschläfert, unsere Instinkte bannt, statt sie zu wecken — kurz, das Gegenteil eines Rhetorikers.

Und der Dichter, in dem nicht auch ein Rhetoriker steckt, ist eigentlich schon halb und halb verloren. Der Mangel an Rhetorik ist halb und halb eine Krankheit, die namentlich in deutschen Dichter-Landen arg gewüstet hat. Dem Problem der verfehlten Genies und problematischen Naturen, an denen wir ja reicher sind als irgend eine andere Nation, sind wir durch Erkenntnis dieser Krankheit auf der Spur. Wie sehr diese Krankheit deutschen Poeten, auch den anscheinend gesunden und glücklichen, im Nacken sass, erkennt man schon daran, dass auch bei ihnen, wenigstens in der von ihnen geschaffenen Welt, in ihren Gestalten die Spuren ganz deutlich, bald als Probleme, Rätsel, Gefahren, als Zweifel bald und unter irgend welchen verschleierten Formen zu verfolgen sind. Und das ist Beweis genug, dass es sich nicht um ein Ohngefähr handelt, sondern dass da innere Notwendigkeit vorliegt. Denn jeder geschaffene Charakter steht für eine Legion wahrhafter Erscheinungen.

Keine Zuhörer haben! Das ist die Krankheit, an der schon viele Hunderte von Dichtern zu Grunde gegangen sind. Wäre das geschaffene Werk sich Selbstzweck, wie unsere Aesthetiker meinen, gäb's keine Tendenzen in der Kunst, dann gäb's auch keine derartige Krankheit. Alles Geschaffene muss wirken; und wehe dem Künstler, der da-

hinter kommt, dass er toten Steinen gepredigt hat! Vielleicht ist es gerade seine Schuld, dass er nicht gehört wird! Vielleicht zwang ihn irgend eine Art von Stolz, in die Einsamkeit zu fliehen, vielleicht auch hinderte ihn eine Schamhaftigkeit, die Blicke der Welt auf sich zu lenken! Genug, er predigt toten Steinen. Aber noch weiss er es nicht, noch ist er selbst berauscht von dem Klange seiner Rede und denkt nicht daran, dass er auch Zuhörer haben müsste! Da plötzlich hält er inne, er macht eine Pause und — nun verstummt er auf immer! Was war das nur? Was hat ihn so im Innersten erschreckt, dass von jetzt an jeder Laut auf seiner bleichen Lippe erstirbt? Wusste er das nicht, dass er allein war und mit sich selber sprach? Und doch hat es ihn so ergriffen? Was nur? Er hat sein eigenes Echo gehört! Das ist das Furchtbare, unkünstlerischen Naturen Unbeschreibliche! Wer das einmal erfahren, der verstummt leicht auf ewig, den graust's am Ende vor seiner eigenen Stimme. Und noch grauenvoller wird diese Wirkung, wenn Einem dies gar nicht einmal in der Einsamkeit geschieht! Vielleicht gar auf offenem Markte.

Sich nicht vernehmbar machen können, das ist das Schicksal vieler Poeten. Bei anderen Völkern, z. B. den romanischen, bei denen alles künstlerische Schaffen eine grössere Geschlossenheit hat, nicht so gefährlich, als ganz besonders bei uns, wo jeder Dichter mit doppelt starker Lunge begabt sein muss, wenn er „durchdringen“, wenn er gehört sein will!

Und oft genug will er nicht einmal gehört sein, weil ihn vor der Oeffentlichkeit graust oder ekelt. Es geht ihm wie dem geistig Kranken, der, plötzlich von irgend einem Ekel erfasst, keine Nahrung mehr zu sich nehmen will. Vielleicht, weil er durch ein Mikroskop geblickt! Er fürchtet jede Berührung mit der Aussenwelt wie eine Verunreinigung. Er fällt in den unseligen Wahn, er müsse nur noch für sich schaffen, „aus Lust am Schaffen“. Er isoliert sich immer mehr und bedenkt nicht, dass, was ihm die Reinheit seiner

Lebensflamme erhalten soll, die Abgeschiedenheit, sie auch jeder Nahrung beraubt und in sich selbst zusammensinken lässt. So erlöschen sie und so erlöschen ihre Werke am Ende an ihrer eigenen Tendenzlosigkeit. —

XV.

Man fordert mit Recht, dass in jedem Kunstwerk Form und Gehalt, Stoff und Idee miteinander harmonieren, sich decken sollen, vorausgesetzt, dass nicht das Höchste, ein völliges Ineinanderfallen und Ineinanderaufgehen möglich ist. Was folgte nun weiter? Jeder Gedanke, jede Absicht und jeder Zweck, der nicht im Ganzen aufging, ward als Tendenz verpönt.

Das Ganze? Was ist das G a n z e? Das Werk von Anfang bis zu Ende? Von Oben bis Unten? Von Rechts nach Links? In seiner ganzen räumlichen und zeitlichen Ausdehnung? Vielleicht einigen wir uns darüber, für das Ganze ein anderes Wort, wenn es auch abermals ein unglückseliges Fremdwort ist, zu setzen: T o t a l i t ä t? Aber auch das genügt noch nicht, wo es auf künstlerische Wirkungen ankommt. Worte wie „das Ganze", „die Totalität" sagen in jedem gegebenen Falle weit mehr oder weit weniger als damit gemeint sein kann.

Ob ein Teil zum Ganzen passt, ob Idee und Stoff harmonieren, das kann man nicht aus dem Ganzen ersehen, sondern kann sich immer nur darüber vergewissern, wenn man sich klar geworden ist, was die Hauptsache an dem Werke ist, wo sein Schwerpunkt liegt.

Aber was ist die Hauptsache? Wo liegt der Schwerpunkt? Das ist in jedem Fall die Frage! Hier ist ein Zwang für den Kunstkritiker, hier liegen Fussangeln für den Aesthetiker! Das ist die einzige Frage, über die er nicht hinweggehen darf, hier m u s s er den geheimsten Intentionen des Künstlers nachforschen, wenn er auch nur etwas halbwegs

Gescheidtes zu Tage fördern will, hier muss er Psycholog sein!

Wohin tendiert das Werk? Wo steckt die Tendenz des Werkes? Kardinalfrage jeder Kritik!

Und erst von hier aus lässt sich erfahren, wie sich Stoff und Idee, wie sich das Ganze und seine Teile zu einander verhalten. Denn was ist am Ende jede Frage nach der Harmonie der Teile und des Ganzen, der vollendeten Form anderes als ein Forschen über das Thema, ob sich der Künstler selber treu geblieben ist! Alles, was aus der Hauptsache, der Grundabsicht desselben folgt, Alles, was dahin drängt, wo der Schwerpunkt des Ganzen liegt, das mag, bei der ersten Betrachtung, noch so schief oder barock erscheinen, es kann so wenig ein Fehler der Formation sein, als irgend ein Körper, der auf Erden ruht oder wandelt, ein Ungehöriges, ein Missgriff oder ein Fehler sein kann. Erst wo die Disgregation der Atome beginnt, wo Alles auseinander stiebt, divergierenden Gesetzen gehorcht und verschiedenen Welten zufliegt, erst dort giebt es physische Ungehörigkeiten auf Erden, d. h. Dinge, die nicht mehr zu dieser oder auf diese Erde gehören!

Dieser Fall kommt weit häufiger vor, als unsere Aesthetik ahnen mag. Und, um gleich einen der berühmtesten Fälle zu nennen, Goethe's „Faust“ und fast mehr sein „Wilhelm Meister“ gehört hierher und fast alle Werke gehören hierher, die ihren Schöpfer allzulange beschäftigt haben, weil kein Mensch sich allezeit selbst treu sein kann.

Und jetzt eine neue Phase der Kritik, die Untersuchung, ob die neuen Gedanken und Gesichtspunkte über den ersten hinausgehen, oder hinter ihm zurückbleiben.

Wenn uns die Tendenz in so vielen Werten geniert und peinlich berührt, so ist neben der beleidigenden Absichtlichkeit, mit der sie vorgetragen sein kann, der Hauptgrund eben ihre Kleinlichkeit und Engherzigkeit, besonders, wenn in dem Stoff oder in der Grundlage ursprünglich weit mehr Grösse zu liegen scheinen. Und dann überhaupt, wenn sie

gerade uns zu klein, zu eng, zu beschränkt erscheint, wenn der Dichter geistig unter uns steht, und uns doch (besonders bei den politischen und religiösen Dichtern trifft das zu) ihre kleinen dummen Gedanken aufreden und uns mit Gewalt in ihre niedere Sphäre hinabziehen wollen. Und davor entsetzen wir uns mit Recht. Es ist ein Attentat auf die Freiheit geistiger Ueberlegenheit. Nicht aber, wie Schiller geglaubt hat, auf die Freiheit überhaupt.

Wir haben also hier mit Massen und Verhältnissen, nicht aber mit feststehenden ästhetischen Grössen zu rechnen. Wenn gar Vieles, das uns in jungen Jahren begeistert und hingerissen hat, später aber wegen seiner Tendenz entsetzt (also etwa die Poesie Theodor Körners), so ist das nicht eine Errungenschaft unserer ästhetischen Bildung, wie wir uns einreden, sondern der grösseren Reife des ganzen Menschen. Wir scheuen die Enge, wir können es gar nicht mehr frei und hell genug um uns bekommen. Aber schliesslich sind auch wir noch gebunden, schliesslich ist alle Freiheit ein schöner Traum, den man am liebsten in den Jahren zwischen der ersten Jugend und dem reifen Mannesalter träumt.

Gut! lassen wir uns das Recht auf die Freiheit und Klarheit, auf die Grösse und Ueberlegenheit, die wir errungen haben, niemals rauben! Aber wir haben nicht ein gleiches Recht, auf unsere Freiheit zu pochen, sobald uns ein Grösseres entgegentritt!

Will man jede grössere Idee, jeden höheren Willen, jeden tieferen Zweck in der Kunst als Idee, hingegen jeden engeren Gedanken, kurz jede Beschränkung als Tendenz aufgefasst sehen, so könnte man an sich gegen diese Teilung nichts einwenden. Wenn man hierfür nur stets sichere Massstabe hätte! Wüsste man nur, wo sich hier im gegebenen Falle stets die Wege gerade scheiden!

Aber gegen welche Kunst erhebt man jedesmal die Anklage der Tendenz-Dichtung? Nicht gerade gegen die erste? Ernst von Wildenbruch ist kein Tendenz-Dichter, aber Henrik Ibsen! Gegen die Berechtigung Theodor Körners hat man

kaum jemals ernstlich Einwand erhoben, aber Heinrich von Kleist war Jahrzehnte lang einer der best verfehmten Dichter! Man verfolge das nur in der Geschichte!

Es ist also auch nicht die Tendenz, der Wille und die Absicht in jenen Dichtungen, gegen die man sich wehrt; es ist immer gegen die Grösse, oder, weil dies ketzerischer klingt, gegen den Willen zur Grösse. —

Man hat ferner auch zu unterscheiden zwischen der Tendenz des Ganzen und der Tendenz der einzelnen Teile. Soll das Ganze tendieren, dann muss es als möglichst volle und einige Realität erscheinen. Jedes Heraustreten der Teile, jedes Tendieren einzelner Scenen oder Töne hemmt die wichtigere Tendenz des ganzen Kunstwerks, geht ihr zuwider oder hebt sie völlig auf.

Zuweilen aber ist das gerade der eigentliche Reiz des Werks, es kann sogar sein eigentlicher Zweck sein, z. B. in Aristophanes' Parabasen, wo gerade die eigentliche Tendenz der Komödie, ihr Schwerpunkt liegt, verrät sich der geheimste Sinn der Dichtung. Es ist wie ein Lüften der Maske, das Beiseite-Schieben eines Vorhangs, das Preisgeben eines Dichter-Geheimnisses.

Anders, wenn der Dichter irgend eine Gelegenheit benutzt, womöglich sie erst gewaltsam an den Haaren herbeizieht, um seine Ansichten über dies und das zum Besten zu geben; wenn der Künstler mit dem Fusse dies, mit den Armen jenes, mit den Hüften wieder etwas Anderes hat sagen wollen, und dies und das und Jenes nicht auf eine gemeinsame Absicht wieder hinzielen, der auch die ganze Figur zustrebt —

* * *

In den so oft nachgeplapperten Sätzen, wie „Ibsen will das Wahre", „Byron die Freiheit" u. s. w., betont man regelmässig falsch die Worte: „Wahre", Freiheit u. s. w., man betone aber das „Will" und frage nach dem Warum des „Will", und Alles, was vordem lächerlich und schief war (als ob z. B. Alles Andere im Gegensatz zu Ibsen unwahr, oder Alles, was und wie er es darstellt, wahr wäre!) — jetzt

erhält es einen ganz anderen, einen weit tieferen Sinn. „Ibsen will das Wahre“, Zola will desgleichen, Byron will die Freiheit u. s. w. Nun sage man aber nicht, ja, das haben doch alle anderen Dichter auch gewollt! Aber es war etwas wesentlich Anderes, was sie und wie sie es gewollt haben. Wollen, so direct wollen kann man es freilich nur, wenn man in einem Zeitalter conventioneller Cultur-Lügen lebt! Wenn man den Gegensatz zu diesem ganz bestimmten Wahren gefunden oder empfunden hat! In einem Zeitalter religiöser oder politischer Gebundenheit wird man die Freiheit wollen. (Byron, Schiller, Lessing), und in einem nüchteren Aufklärungs-Zeitalter wird man die Kunst schlechtweg als Kunst wollen (Goethe, die Romantiker). Diese Kunst-Tendenz, ist sie denn nicht auch Tendenz? Ist der Zweck aus der Kunst elidiert, weil man die Schönheit als Selbst-Zweck gesetzt? Ist denn nicht auch das noch ein Zweck? Ist nicht auch hier noch ein End-Zweck, eine Tendenz? Die Tendenz der Tendenzlosigkeit? Oder setzt nicht der Gott, den man glaubt, geradezu einen Polytheismus voraus? Brauchte man ihn sonst noch zu glauben, könnte man ihn überhaupt noch glauben? Ich glaube an einen Gott, heisst jedesmal: es giebt viele Götter, von denen ich aber nichts wissen will! Und ebenso umgekehrt: es giebt nur einen Zweck in der Kunst, den Selbst-Zweck des Schönen, was heisst das anders, als: ich glaube an viele Zwecke in der Kunst, die ich mir aber nicht zu deuten verstehe, weshalb ich sie alle auf den einen Selbst-Zweck des Schönen zurückgeführt habe. Oder: Ich liebe und glaube Vieles und vielerlei als schön; ich geniesse jede einzelne Schönheit für sich, sie ist sich Selbst-Zweck. Hat nicht aber jede einen andern, ihren eigenen? Und was heisst das wieder anders, als der Polytheismus in der Kunst ist postuliert, es giebt nicht nur viele, es giebt unendlich viele Zwecke!

Das ist die Don Juanerie in der modernen Aesthetik. Es giebt nur eine Liebe, deshalb geniesst man alle Schönen einzeln, in jeder Nacht eine andere!

XVI.

Was ist der Zweck der Dichtung? Und hat sie überhaupt einen Zweck? Oder — die Beantwortung dieser Frage würde in's Endlose führen — was haben die Dichter selbst von dem Zweck ihrer Dichtungen gehalten? Oder hatten sie gar keine Zwecke und bildeten sich nur ein, welche zu haben?

In unserem naturwissenschaftlichen Zeitalter und in unserem alexandrinischen Jahrhundert, in dem man die Poesie durchaus als Wissenschaft behandelt wissen will (erst als Geschichte und Philosophie, dann als Naturwissenschaft, als Psychologie und Physiologie), sind wir sehr geneigt, das Letztere anzunehmen. Wie der Gelehrte steht der Dichter über seinem Stoff, kalt und gefühllos, unbekümmert um die Resultate seines Ruhmes, nur schauend und immer schauend, trennend und wieder zusammenfügend, rechnend und das Gerechnete und Geschaute aufzeichnend.

Also: die Dichtkunst als Dienerin der Wissenschaft, mithin nicht mehr Selbst-Zweck! Denn welch ein Unterschied ist es, ob am Ende die Poesie Dienerin der Theologie oder abhängig von der Physiologie und Soziologie ist?

Die Kunst soll Wissenschaft werden! ruft Zola aus. Die hirnverbrannten Lügen lassen wir den alten Idealisten und Romantikern. Wir, die wir uns der wissenschaftlichen Hilfsmittel bedienen, sind allein im Besitz der Wahrheit, wir sind die eigentlich moralischen Dichter.

Bei uns die Wahrheit, bei uns die Moral! Klingt das wie Zwecklosigkeit? Was sagten denn ehedem die Poeten? Wir singen zu Gottes Lob und Ehr', sein Geist ist über uns! Oder die Schaubühne ist als moralische Anstalt zu betrachten u. s. w.

Was heisst das: Ihr sollt meine Poesie als Generalbeichte ansehen! (Goethe)? Was anders, als was Ibsen so ausdrückt:

„Dichten heisst Gerichtstag halten über sich selbst."

Beichten? Wem? Gerichtstag halten? Vor welchem

obersten Tribunal? Sich selbst und vor sich selbst! Man scheidet sich in den handelnden und reflektierenden, in den irrenden und hinterdrein sich des rechten Weges wol bewussten, den sündigen und den verdammenden Menschen! Man erkennt, wenn schon sonst keins, so doch irgend ein Sittengesetz in sich an. Man beugt sich seinem Richter. Man befreit sich, indem man sich ihm beugt. Man ist auch selbst nie ohne Schuld, wie Ibsen sehr tief bemerkt, an den Sünden seiner Zeit. Man kann sich, ohne auch je nur einen Wurm getreten zu haben, gleichsam irgend von einer ungeheuren Schuld niedergedrückt fühlen, wie dies z. B. Dostojewsky geschah. Und diese Schuld sühnt man, indem man gegen sie schreibt (wohlverstanden: nicht mit Worten, sondern mit Thaten!), oder handelt. Man macht also Tendenz gegen sich oder irgend einen Teil in sich, mit welchem man mit seinem Zeitalter zusammenhängt. Der strafende, zürnende Richter ist niemals parteilos. —

Zwecklos sei die Dichtung, so wie die Natur, sagen wir heute; vor dreissig bis fünfzig Jahren sagten wir: sie sei es, wie die Geschichte.

Aber ist denn die Natur tendenzlos? Ist es die Geschichte? Für uns Menschen gewiss niemals! Für uns beginnt erst Natur und Geschichte dort, wo wir Zwecke sich realisieren sehen, wo wir eine Entwickelung erkennen. Was sich entwickelt, muss sich doch irgendwozu entwickeln! Auch sprechen wir von der Oekonomie in der Natur, vom Fortschritt in der Geschichte, von der Selbst-Kontrolle in der Natur, von Zwang und Gesetzen, von Kampf und Zuchtwahl und vielen anderen Dingen, die alle in Natur und Geschichte nicht nur ganz allgemein ein Vernunftprinzip, sondern ganz bestimmte Zwecke und Tendenzen voraussetzen. —

XVII.

Für wen und wozu schreibt der Dichter, schafft der Künstler? Um wessentwillen schafft er? Was ist der Hauptfaktor der Kunst? Ist es die Form, der Stoff, die Idee, das Publikum, das ganze Werk selbst, Gott, die Menschheit, oder was?

Man hat zu sehr verschiedenen Zeiten alle diese Dinge einzeln zur Hauptsache gestempelt. Gegenwärtig ist es wieder vorwiegend der Stoff. Denn der Realismus beugt sich dem Stoffe oder der Natur, dessen oder deren Treue ihm das Ideal ist, welches er zu erreichen trachtet. Er will die Realität noch einmal. Das Publikum will dasselbe, oder wenigstens doch die Realität zum ersten Male, in all' den Fällen, wo die Realität selbst noch ungekannt ist. Es will seine Neu-, im besseren Falle, auch seine Wiss-Begierde befriedigt sehen; deshalb verlangt es Romane aus der Grossstadt, historische Romane, auch Proletarier-Romane u. s. w. Alles soll möglichst wahr sein, damit der gute Leser sich nicht zuletzt betrogen sehe! Man geniesst die Dinge noch einmal, wenn man sie schon kennt, nur will man sie jetzt reiner geniessen; oder man geniesst sie, z. B. das Grossstadt-, Hof-, Demimonde-Leben, ehedem das Land-, Gebirgs-Indianer- und Seeräuberleben, weil man es in natura nicht geniessen kann oder wenigstens noch nicht genossen hat. —

Oder der Dichter schreibt und soll schreiben, um sein Volk zu bessern, um auf bessere Staatsformen hinzuwirken; d. h. er soll ideal sein, sich der Idee beugen. In beiden Fällen ist er passiv, ganz dem Eindruck der Ideen und Dinge dahingegeben, selbst Zweck des Publikums.

In Wahrheit aber dient dem Künstler Stoff und Idee nur zu Mitteln, das Publikum zu Zwecken. Er muss, je grösser er ist, und vor allem als tragischer Künstler, in fortgesetzter Activität sich bewegen.

Der Künstler schafft nicht für das Publikum, und er

schafft nicht um des Stoffes willen; und deshalb kann ihm nicht Objektivität in diesem Sinn als die höchste Norm gelten. Aber er bedient sich des Stoffs, er wirkt auf das Publikum, und deshalb muss er die Eigenschaften beider kennen! Sie dürfen ihm unter Umständen Norm werden. Er ist jetzt objektiv, wenn das Geschaffene, Gesehene auch thatsächlich sein Objekt geworden ist; und dann ist die subjektivste Darstellung auch zugleich die objektivste. —

Eine grosse Reihe moderner Kunstforderungen und Kriterien leiten sich einzig und allein aus den erschlichenen Rechtsansprüchen des Publikums her; z. B. die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, des versöhnenden Schlusses, der Lebenswahrheit, der Anschaulichkeit u. s. f. Als ob ein versöhnlicher Schluss nicht die erbärmlichste Lüge wäre, wenn der Künstler nicht selbst ein versöhntes und versöhnlich gestimmtes Gemüt hat. Aber kraft welchen Ausspruches muss er das? Wie? Wenn aus der Unversöhnlichkeit seine Kraft, sein Recht und seine Grösse herrührt?! Ein versöhnter Byron z. B.? Ist dies überhaupt noch ein Byron? Wir sind ein so liebreiches Volk, dass wir selbst dem Teufel noch genügend von dieser Liebe abgeben, ihn noch mit dem lieben Gotte versöhnen! —

Hinsichtlich des versöhnenden Schlusses und der poetischen Gerechtigkeit übersieht man gewöhnlich, dass in unendlich vielen Fällen der Künstler selbst ganz indifferent bleiben kann. Er empfand eine Ungerechtigkeit vielleicht gar nicht als Not. Ob es Shakespeare z. B. als „schreiende Ungerechtigkeit“ empfunden hat, als er die schuldlose Cordelia elend zu Grunde gehen liess? Ob dergleichen Stimmungen und Gedanken nicht oft auch im Sturm der Leidenschaften verklingen oder an dem ehernen Fels eines starken Charakters zerschellen? Ob der Sturm, vor dem das Vögelchen ängstlich einherflattert, die Not der von ihm aufgestörten Vogel-Existenz empfindet? Man müsste selbst solch ein Vögelchen sein, um die ganze Ungerechtigkeit dieses Vorgangs zu empfinden und dementsprechend die Möglichkeit einer Versöhnung zu ahnen

und anzudeuten. Weshalb muss das Vögelchen leiden? Man könnte sich z. B. mit der ewigen Gerechtigkeit also versöhnen: sein Loos würde einmal einem müssigen deutschen Schriftsteller zum Gleichnisse dienen, um das Problem der Gerechtigkeit selber tiefsinnig zu beleuchten! Das wäre zum Ueberfluss noch eine idealistische Betrachtung der Sache, nämlich unter dem Gesichtspunkte einer Idee! Ueberhaupt weshalb leiden die Menschen? Damit die Philosophen tiefsinnige Gedanken über dieses Leiden auf den Markt bringen können! Auch darin liegt Versöhnung. Doch will ich nicht sagen, dass damit die Sache völlig „ausgeschöpft“ sei: Ich muss doch eine Gouvernante um Rat fragen! Alsdann werd' ich schon noch einmal auf die ganze Angelegenheit zurückkommen! —

Jetzt aber will ich wieder einlenken in das Thema, das uns beschäftigt: weshalb und wozu schaffen die Künstler?

Auch um des Werkes willen arbeiten sie nicht. Das ist ihnen keineswegs Selbstzweck. Wo's das wird, da wird der Künstler zu Schanden. Er verarmt sich zu Gunsten seines Werks, wie dies zweimal, von einem deutschen und einem französischen Romancier ergreifend dargestellt ist (von Zola in „L'Oeuvre“ und von Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“).

Der Künstler befreit sich von dem Werke oder dem Objekt, indem er jenes schafft, dieses darstellt, nicht, wie man sich heut einbildet, das Werk oder die Realität von sich, von seiner Subjektivität. Weil er sich hindurchringt durch die Natur, weil er der verwirrenden Fülle, des Chaos Herr werden will, weil er all das Erdrückende seiner Empfindungen los werden muss, oder weil er „erschaffend nur genesen“ kann, weil er Alles hinwegthut, was das Schiff seines Geistes allzusehr beschwert und niederdrücken möchte, kurz weil er allzusehr „belastet“ ist und unterzugehen fürchtet, deshalb eben schafft er. Wer weiss, ob nicht erbliche Belastung das Hauptmotiv zum künstlerischen Schaffen ist! Wenigstens steht es mit dieser Hypothese nicht in Widerspruch, dass die sogenannten „Blüteperioden“ der Kunst über-

all dann erscheinen, wenn sich in einem Volke zu grosse Massen von Bildungsstoffen, zu viel Leidenschaften, innere und äussere Gefahren angestaut haben.

Aus dem Schutte veralteter Culturen springen dann die Fontänen der Kunst, und zwar analog dem physischen Gesetz, um so höher und prachtvoller, je tiefer die Quellen verschüttet gewesen sind; und je tiefer die Sonne noch im Osten steht, und je häufiger die Morgenröte die Strahlen des Springquells mit ihrem glutroten Schein durchbricht, um so farbenprächtiger und ergreifender wird das Schauspiel.

Hieraus leitet sich denn — das eine Quelle für die Tendenz in der Kunst — die Vorliebe der ernstesten unter den Dichtern für die analytische Compositionsweise her. Was Wunder auch! Der belastete Dichter sucht sich zu entlasten. Er ist immer der Schuldige und Held seiner Schöpfungen zugleich. Wenn schon keine andere, die Tendenz der Rechtfertigung spricht aus jedem tragischen Kunstwerk.

Alle tragische Kunst ist im letzten Grunde nichts als ein Versuch, sich zu rechtfertigen, dass man überhaupt geboren ist! Und gewöhnlich noch überdiess das Unvermögen dazu.

So ist es auch bei den Modernen, nur bei diesen passiver und negativer. Ihre Helden sind negative Helden, aber deshalb nicht weniger Helden; denn jene wissen noch eigentlich mehr, besser und genauer, was sie nicht wollen. Es sind Helden der Komödie. Die Tartüffe und Hjalmars sind beides Ideale von Charakteren, die der Dichter ganz besonders mit seiner Liebe und Hochachtung bedacht hat. —

Hat ein Volk erst seine grössten politischen Thaten gethan, dann rafft es sich noch einmal, aber nur zu einer Reflex-That zusammen, und schafft sich nun zu einem Volk von Künstlern. Hat es diese That vollbracht, dann bringt es dasselbe nur noch zu einem Reflex der Reflexe, d. h. zu einer Wissenschaft von sich.

Das Kunstwerk ist also keineswegs der Zweck des

Kunstschaffens. Es ist nicht einmal das Beste am Künstler. Es ist das, was er von sich stösst, der Ballast seines Geistes, seine Seelen-Sekremente, oder wenn dies schöner klingt: die Flamme, die entsteht, wenn der Exclusiv-Stoff in ihm sich entzündet hat. Dass diese Flamme nun wieder Leuchte einem kommenden Geschlechte wird, ist aber erst die Folge und nicht die Ursache des Kunst-Schaffens. Seinem eigenen Zeitalter wenigstens gereicht der Künstler nicht zur Freude. Der tragische Künstler bedeutet jedenfalls immer die grosse Not und Gefahr seines Volkes; — und von dem tragischen Künstler rede ich in diesem Buche, wenn auch nicht allein, so doch in erster Linie. Er ist jedesmal der Ausgangspunkt der Kunst und deshalb für die theoretische Betrachtungsweise der wichtigste.

Kurz, um dies Alles in ein Wort zusammen zu ziehen: Die Kunst ist die Flamme, in der sich ein Volk oder ein Zeitalter selbst verbrennt; die Wissenschaft die Totenfakel, die zur feierlichen Bestattung der letzten Aschenreste angezündet ist.

Und ist dem so, was ist denn aber das Geschaffene? Was schafft der Künstler, wenn sein Werk nur ein Effekt seines Schaffens ist? Er schafft sich selbst, aus sich einen neuen Menschen, und mit sich sein Volk und mit seinem Volke seine Zeit —, d. h. eine neue Zeit. Das Schauspiel des Vogel Phönix.

Zweck und Absicht ist weder das Werk noch die Form, noch der Stoff und die Idee. Zweck und Absicht ist der Mensch selber, er ist die geheimste, die eigentliche Hinter-Absicht.

Die neue Aesthetik wird sich daran gewöhnen müssen, den Künstler auf diese seine Hinter-Absicht hin sich anzusehen; d. h. die neue Aesthetik wird Psychologie.

XVIII.

Man hat wesentlich zu unterscheiden vom objektiven Leben das objektivierte Leben. Was objektiviert man denn? Wir sahen eben: das, was man los sein will! Den Zweifel, das Zuviel von Liebe und Glück, und vor allem die Gefahren und die Krankheiten. Oder will man z. B. den Hamlet, diese tiefste innerlichste Tragödie, die die moderne Menschheit besitzt, oder den Faust oder den Oedipus oder den Homburg oder den Raskolnikow hinsichtlich ihrer Objektivität zu untersuchen oder zu preisen wagen! Als ob derartige überzarte, überfeine, überstarke, überstolze Naturen so en gros auf den Strassen herumschlenderten! Als ob es nicht immer die seltenen Ausnahmen, die „Einzigen" mit ihren einzigen Freuden und Leiden, Zweifeln und Gewissensbissen, Absichten und Reflexionen wären, die da zu uns sprechen! Wer ganz gesund ist, wie nach unseren Philister-Vorschriften alle Dichter sein sollten, der dichtet keinen Hamlet mehr, keinen Faust, keinen Homburg und keinen Raskolnikow! Wie verfiele denn sonst ein Poet gerade auf solche gallsüchtigen, visionären, übersinnlichen und exaltierten Gestalten! Wo gäb's eine tragische Schuld, wenn's keine schuldigen Dichter gäbe!

Auch die Nebenfiguren, die Gegenspieler, die Bösen, die Falschen, die Kleinen, die Lächerlichen sind nur Ausstrahlungen ihrer Dichter, es sind Schwächen und Laster, die sie vielleicht gerade überwunden haben, wie Göthe das Werther-Laster, als er den Werther schrieb.

Aber auch als die objektive Wiedergabe von Seelen-Ereignissen kann man das dichterische Produkt nicht auffassen. Auch mit einem „wahr gegen sich" und einem „wahr über sich" kommt man dem Künstler nicht bei. Nicht das Glück oder Unglück, sondern die Gefahr oder die Möglichkeit des Einen oder des Andern stellt er dar, das Beinahe von Erlebnissen. Ein Traum oder ein Schatten war daher fast immer noch der Inhalt aller Poesieen. Was bedeutet

das Problem des Wahnsinns in einer Dichtung, was dasjenige andererer physiologischer Erkrankungen (sexueller Krankheiten) als: beinahe hätte es mich, den Dichter treffen können; über meinem Haupte schwebte das Schicksal, dessen Nacht, das ich als Fatum dargestellt habe, aber das ich verscheuchte, halb von mir abwendete, indem ich es darstellte. Jede Dichtung ist ein Aufatmen nach schwerer Gefahr; hier liegt das Befreiende, das nämlich erst recht ein Befreiendes wird, wenn der Inhalt ein schauerlicher, süsser, gewaltiger ist! Vorausgesetzt, dass die Dichtung zu Ende gedichtet ist!

Das Verkehrte oder doch Einseitige aller Kunstbetrachtung liegt in der Fragstellung. Die ewige Frage lautet: warum erscheint dies schön, anstatt erst die Vorfrage zu stellen: warum wurde dies gemacht? Eine Vorfrage, die zuweilen auch die Antwort für die zweite Frage ermöglicht. Nicht eine Zuschauer-Frage, sondern eine Erlebnis-Frage wird hier gestellt. Weshalb gefällt dies Gedicht? Vielleicht gerade deshalb, weil es gemacht worden ist! Weil das Vorerlebnis (die Tragödie vor der Tragödie) dieses Liedes auch ein Erlebnis der Zuschauer war, weil man mitbefreit wurde durch eben dies Lied und nun gegen dieses Befreiungs-Moment dankbar ist, sowie man seinen Erlöser liebt. Nicht, weil er ein Erlöser ist, d. h. ein ethisch hochstehender Mensch, sondern weil w i r durch ihn erlöst sind, empfinden wir Dank und Liebe gegen ihn. Aber hinterher nehmen wir ihn als selbständige Erscheinung und finden kein Ende, seine Tugenden zu preisen. Der Beweis, den wir für seine Tugend haben, ist eben seine Tugend, sowie wir die Schönheit eines Kunstwerks nur immer wieder aus seiner Schönheit zu beweisen vermögen. Wir befinden uns so in einem ewigen Circulus und wollen es nicht wahr haben!

Was man aber als Beweis rein aesthethischer Wirkungen so oft anführt, das möchte ich vielmehr für das Gegenteil citieren. Wohl sehen wir die Künstler ewig mit dem Problem beschäftigt, das Erlebnis aus sich heraus zu projicieren,

und es so im Sonnenscheine der Objektivität sich spiegeln zu lassen. Wohl bemühen sie sich unablässig, um das rein Persönliche, das Bedrückende und Beängstigende, das Tendenziöse des ganzen Werks abzuschwächen, abzuleiten, fern zu halten, um seine Uebermacht zu wehren: eben weil sie sich selber frei machen wollen. Und wie erfinderisch ist nicht der künstlerische Geist, um sich das rein Persönliche sozusagen vom Leibe und noch viel mehr von der Seele zu halten. Die Erzählung in der Erzählung, das Schauspiel im Schauspiel, alles Episodische, wie es die Tragödie noch kurz vor der Katastrophe liebt, das Verweilen am schönen Augenblick, eben weil man weiss, dass er nur kurz ist, dass er im Husch verflogen sein wird und deshalb ausgenossen sein will; ferner die Lust an den Kontrasten, der Wohlklang der Rede, die Wiederholung, die Verkleinerung oder auch die Uebertreibung des Ausdrucks, kurz all die Mittel, durch die der Künstler sein Erlebnis sich aus der Seele herausprojiziert: sie alle zeugen von der Uebermacht, von der Uebergefahr des Stoffs, von der überstürzenden Gewalt der Tendenz.

Wilhelm Scherer hat sich wenig in den dichterischen Prozess vertieft. Sonst könnte er sich die Erzählungen im Homer nicht so deuten, wie er es thut. Nach ihm hätten sie den Zweck, dem Dichter einen Zuschauerkreis vor seinen Zuschauern zu schaffen, um ihm so den Erfolg und die Wirkung gleichsam vorweg zu sichern. Mag dies Moment auch mitbestimmend gewesen sein, diese Erscheinung hat tiefere Ursachen. So tritt der Poet gleichsam aus dem Bann- und Stoffkreis heraus; das Ganze ist in eine höhere Sphäre gerückt, gleichsam von ihm fortgerückt in poetische Ferne. Jetzt ist er frei!

Feiner und tiefer ist Niemand in der Verwendung solcher Mittel gewesen als Shakespeare. Ist er doch der tiefste, feinste und verletzlichste von allen Dichtern, empfand er doch am schwersten die Uebergewalt des Stoffs und der Tendenz. Liest man die Shakespeare'schen Texte noch hinter den Texten, vermag man sich eine Ahnung zu verschaffen, was wohl zuerst auf seinem Concepte gestanden haben mag, was er dann aber verwischt

und noch einmal überschrieben und überwitzelt hat, dann begreift man, wie schwer das Alles (sein Leben!) auf seiner Seele gelastet haben muss. Alles theatralische und Doppelt-Theatralische — das Theater bedeutet immer eine Oberflächlichkeit — z. B. die Theatralik seiner Gerichtsszenen, die Parallelisierung und Contrastierung seiner Motive und Charaktere, das Witzelnde seines Dialogs, die ganze gerade bei ihm so beliebte physische und seelische Maskerade, die Masse des Stoffs und die Hast, mit der er die Handlung sich ablaufen lässt, das Alles sind für ihn nur Mittel zum Zwecke der Selbstbefreiung durch die Kunst, gleichsam seine Eisenstäbe, mit denen er die magnetischen Kräfte seiner Erlebnisse zu dirigieren und von sich abzulenken gewusst hat; also altfränkisch gesprochen: ein Selbstbetrug.

Nicht so sicher in der Handhabung dieser poetischen Magnet-Stäbe war unser ehrlicherer Kleist, der daher auch unter der Wucht der eigenen Tragödie zusammengebrochen ist.

* *
*

Der Pantheismus und religiöse Indifferentismus eines Goethe hat unter anderem auch darin seinen Grund, dass dieser, die Grösse und Tragweite seines Geistes früh ahnend, sich seinen Himmel möglichst hochrücken musste, um die Freiheit der Bewegung zu behalten. Ein Naturgott, der alle Einzel-Götter umfasste, ein Himmel, gespannt über das ganze Weltall, brauchte auch schliesslich einen Goethe nicht mehr zu beengen, da war's auch für ihn noch frei und hell genug! „Die Poesie ist sich Selbst-Zweck" bedeutet in seinem Munde: Der Zweck meiner Poesie, und was mir als Poesie grossen Stils erscheint, ist grösser als fast alle der bekannten Zwecke und Tendenzen! Man kann von uns nicht erwarten, dass unsere Poesie unter's kandinische Joch solcher enger, beängstigender Augenblicks-Zwecke und Liliput-Tendenzen unterkrieche! Aber wie? War sie deshalb zwecklos? Giebt es nur eine Tendenz der Krümmungen und Kratzfüsse? Giebt

es nicht auch eine gerad- und hochnackige Tendenz? Kann die Tendenz enicht selber im Nacken sitzen, und gerad austreibn? Ja, thut sie das nicht? That sie das nicht? Weil eines Mannes Haupt alle Parteien, Clubs, Cliquen, Schulen überragt, weil er keinem Momentan-Zwecke entspricht, sich Niemandes Willen beugt, ist seine Kunst deshalb zweck- und willenlos? Muss er nicht deshalb gerad um so willens*stärker* sein?!

Irgend einem religiösen oder politischen oder künstlerischen Pantheismus huldigen, verrät fast immer die Absicht, sich seine Zeitgötter ein wenig vom Halse zu halten, in gewissem Sinne unmodern, „unzeitgemäss" zu sein. Man ist Kosmopolit, weil man nicht in den engen Nationalismus seiner Tage aufgehen will.

Es ist zwar sehr hübsch und liebenswürdig von Heine gesagt: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussähe und erschuf einen Goethe". Aber es ist nicht eben so richtig. Es ist nur halb wahr, d. h. für seine Zeit und seine Naturanschauung wahr. Damals, als Goethe die gesammte poetische Anschauung in Deutschland beherrschte, sah man eben die Natur mit Goethi'schen Augen an und identificierte deshalb die Goethi'sche Darstellung der Natur mit dieser selbst, wie dies ein Volk gewöhnlich mit seinen National-Dichtern, ja überhaupt seinen Heroen thut. —

Der Pantheismus, der Kosmopolitismus, der Humanismus, der Indifferentismus ist bei edlen und grossen Naturen nur immer ein Verteidigungsmittel, oft nur ein Fliegenwedel! —

XIX.

Wir sind sehr empfindlich gegen jede Verletzung der historischen Treue, namentlich, wenn ein Dichter einen legendarischen oder mystischen Stoff in modernem Geiste behandelt. Allerdings kann es eine Art der Behandlung eines

Stoffs geben, die ihn einfach aufhebt und sich schlechterdings nicht mit ihm vertragen will. Ich denke da aber nicht an die berühmte und berüchtigte romantische Ironie. Denn auch sie hat ihre Berechtigung, nämlich als — Ironie; so wie der Witz eben als Witz seine Berechtigung hat, ob er auch tausendmal zerstört. Gegen ihn anzukämpfen und ihm die Berechtigung abzuleugnen, steht nur dem zu, der selbst von ihm zerstört ist, oder im Begriffe steht, es zu werden. Die Grösse und Bedeutung eines Witzes muss man eben nicht an ihm selbst, sondern an der Gösse der von ihm angerichteten Verwüstung bemessen.

Witz und Ironie sind eben selbst künstlerische Mächte und haben als solche ihre Berechtigung. Aufgabe jedes Künstlers ist es, sich seines Stoffs zu bemächtigen, Herr über ihn zu werden. Ob nun als Aneigner oder Vernichter, das ist im Grunde doch nur die verschiedenartige Aeusserung desselben Prinzips eines künstlerischen Triebs. Und sieht man genau zu, so sind beide Gattungen von Künstlern denselben moralischen Vorurteilen unterworfen, beide gleichmässig von Philistern und ewig unkünstlerischen Naturen verurteilt und verleumdet. Den Moralisten sind beide wegen ihres Egoismus ein Scheuel und ein Greuel, und die erste Gattung oft noch weit mehr als die zweite.

Das zum Beweise bleibt die Geschichte Goethe's in Deutschland wol die wichtigste und interessanteste Urkunde; — Goethe's und seines Antipoden Heine's, die man ja beständig gegen einander auszuspielen beliebt; die man aber gegeneinander auszuspielen immer noch klüger thut, als sie mit einander zu vermengen, auf eine Basis stellen zu wollen! —

Also auch das Recht hat der Dichter, seinen Stoff zu zerstören und aufzuheben. Denn in beiden Fällen, ob er seinen Stoff bejaht oder verneint, thut er doch eigentlich dasselbe, er sagt ja zu sich, selbst dann noch, wenn er sich als Mensch, wie der „charakterlose Lump“ Heine verneint, auch dann noch sagt er ja zu sich, nämlich zu sich als Künstler. Also von hier aus wird niemals eine Gefahr für das Kunst-

werk erwachsen. Der geistig oder künstlerisch überlegene Dichter ist immer im Recht!

Es geht eine Sage durch die gegenwärtige Kritik von dem Pessimismus moderner Dichter und der Selbst-Auflösung moderner Kunst. Man verwechselt hier wieder einmal den Dichter mit seinem Stoff! Weil er das Leben negiert, negiert er deshalb auch sich selbst? Oder weil er seinen Objecten, den Menschen, den Verhältnissen gegenüber Pessimist ist, ist er es deshalb auch in Bezug auf sich selbst? Vom Pessimismus gilt, was Byron von der ihm untergelegten Misanthropie gesagt hat: Wie? Weil ihr mich hasst, bin ich Menschenhasser? So darf auch der moderne Dichter antworten: Weil ich von euch nichts wissen will, deshalb nennt ihr mich einen Pessimisten!?

Und sieht man genau zu, dann folgen die Mängel eines Kunstwerks auch jedesmal nicht aus der geistigen Ueberlegenheit, sondern umgekehrt aus einem künstlerischen oder geistigen Mangel seitens des Dichters. Er war vielleicht auch seinem Stoffe überlegen, aber nicht genug, um ihn ganz in sich aufnehmen, um ihn ganz verschlingen oder vernichten zu können. Es sind ihm überall noch Reste von Speisen in den Zähnen geblieben, oder das Ganze liegt ihm noch unverdaut im Magen (zuweilen bei Grabbe der Fall). Ein Egoist und Epikuräer, wie Goethe, hat seine Speisen anders in sich aufzunehmen verstanden!

Die unverdauten und nicht gegessenen Reste von Speisen, sie sind das Unästhetische und auch ethisch Gefährliche, das Quälende und Peinigende an einem Kunstwerk. Ein Künstler muss sich seines Stoffs so bemächtigen, dass man den Stoff selbst darüber ganz vergisst, und am Ende das Werk selbst sein Stoff zu sein scheint. Das Volksbuch vom Faust, die Geschichte des Saxo Grammaticus vom Prinzen Amleth, oder die englisch-italischen Erzählungen, die Shakespeare den Stoff zu Othello und Romeo und Julia gegeben, das sind dann am Ende nur „die Quellen“ zu denen diese Dichtungen zurückleiten. Wer denkt da noch an „Stoff“, an „Modnrnität“?

An „Congruenz der Behandlung“? Oder völlig an den „Geist“ oder den „Charakter“ jener Stoffe? Oder wollte Jemand wirklich im Ernste behaupten, die Gretchen-Episode sei im Geiste des Volksbuchs oder des sechzehnten Jahrhunderts?

Nur bei modernen Dichtern spricht man nicht von Quellen, sondern von Stoffen, und wo von besonders missliebig gewordenen Dichtern die Rede ist, (z. B. bei Heine) von Diebstahl. Sie allein haben nicht das Recht, Stoffe zu kneten und umzumodeln, sie sollen durchaus Respekt vor jedem Stücke Vergangenheit und Nationalität haben, jedem Glauben und jeder Erscheinung — nur selbstredend vor sich selber nicht! Kurz, sie sollen Alles sein, nur keine Künstler. Sie sollen nur Zuschauer des Lebens sein, aber nicht selber leben, ja sich nicht rühren und mucksen! So fasst z. B. noch Gottfried Keller ihr Wesen auf und hat dieser Auffassung im dritten Bande seines „Grünen Heinrich“ einen geradezu klassischen Ausdruck gegeben, weshalb ich ihn auch, wie auch seiner Schönheit wegen, hierhersetzen will:

> „. . . Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann, die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muss es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie wiederspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, dass er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht . . . Der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen, und wenn er ein rechter Seher ist, so kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschliesst mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen liess.“ —

Wie aber verhielt sich Gott, als er die Welt schuf? Auch mäuschenstill? Und nachdem er die Welt geschaffen, hat er nichts mehr zu thun, als in Ewigkeit den Zuschauer zu spielen? „Der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen". Aber ist der Seher der Künstler? Ist das sein Schaffen, dass er sich mit dem goldenen Spiegel dem Zuge anschliesst?

Aber Keller ist trotzdem im Recht! Er denkt speziell an den goldenen Spiegel des Humoristen. Der Humorist in ihm hat Recht; denn dieser steht bereits ausser- und oberhalb alles Lebens. Es ist die letzte, die reifste und umfassendste aber auch jedesmal die unfruchtbarste und gefährlichste Art von Kunst. —

Wenn man übrigens angesichts so vieler moderner Kunstwerke den Aesthetikern mit der Forderung der Objektivität, der historischen Treue gleichwohl recht geben muss, so hat dies seinen Grund darin, dass oft genug die Künstler, die gegen jene Forderung verstossen, doch selbst eigentlich auf demselben Boden stehen und gleichsam selber mit dem Finger auf ihre Fehler zu weisen scheinen. Denn das ist einmal Grundgesetz in der Kunst wie im Leben, dass alles Das falsch oder fehlerhaft ist, was vom Schöpfer selber als solches empfunden wird. Das Recht mit dem Stoffe zu schalten hat Derjenige eingebüsst, der den Stoff, um des Stoffes willen gewählt hat. Denn am Ende hat ein Jeder das auszuführen, was, und zwar so auszuführen, wie er es sich vorgesetzt hat. Wenn man z. B. das Lied der Menschheit singen will, in höchster Objektivität, und in voller Achtung gegen die Continuität der Entwickelung, dann hat man allerdings auch die Verpflichtung auf sich genommen, in der Urzeit die primitivste Psychologie anzuwenden, dann wird allerdings die Modernitiät einer Seelen-Verfassung zum Fehler. —

* * *

Wählt ein Künstler einen Stoff aus ferner Vergangenheit, dann können folgende drei Fälle eintreten:

1) Er behandelt ihn modern, d. h. aus modernem Geiste und Herzen heraus, also unhistorisch, unrealistisch, unwahr.

2) Er behandelt ihn historisch und realistisch, so weit das im Bereiche der Möglichkeit liegt — aber unmodern oder hinsichtlich der Modernität indifficrent.

3) Er stellt gewisse Grundprobleme und Gedanken, einfachste Gefühle dar, die beiden Zeiten gemein ist und verfällt dann in die Convention.

XX.

Was heisst ein Anachronismus? Ist es das, wenn ein Dichter seinen Stoff in einer vergangenen Zeit spielen lässt und Dinge neuester Erfindung hineinbringt? Z. B. wenn Buttler den Blitzableiter als Tertium comparationis benutzt, oder Odysseus in „Troilus und Cressida“ den Aristoteles zitiert, im Coriolan Mützen in die Luft geschleudert werden oder bei Raphael Apoll die Geige spielt?

Aber alles Das sind Lappalien, nicht der Mühe wert, bei ihnen zu verweilen, im Verhältnis zu den weit feineren, weit häufigeren Anachronismen, die jeder Dichter begeht, begehen muss, sobald er einen historischen Stoff behandelt: nämlich Anachronismen der Psychologie. Sich in eine vergangene Zeit zurückversetzen, heisst, sich künstlich in eine vergangene Epoche seines Seelenlebens zurückschrauben. Wir gestatten es etwa höchstens noch dem Märchendichter, dass er Tiere reden lässt. Aber wir sagen nichts dazu, wenn Menschen, vielleicht einer prähistorischen Zeit Empfindungen haben, die erst der entwickelteren Psyche des modernen Menschen eigen ist. Es kommt dabei noch am wenigsten darauf an, dass jener etwa moderne Gedanken ausspricht;

was hier in Frage kommt — hier verrät sich jedem feineren Sinne erst, wie weit ein Künstler mit der Natur auf vertrautem Fusse steht — das ist für die Darstellung der dunkelste und richtigste Teil unseres Innenlebens. Und Dichtungen, die sich hier keines Anachronismus schuldig machten, gibt es einfach nicht. Denn schon die Sprache ist ein Anachronismus, nicht sowohl der Laute wegen, die gesprochen werden, als vielmehr des Inhalts wegen, den sie bergen, wegen all der Neben-Empfindungen und Associationen, die sich an bestimmte Laute knüpfen. Ein Alt-Germane, um von fremden Völkern ganz zu schweigen, der die Sprache eines Dichters des neunzehnten Jahrhunderts spricht, oder vielleicht, wenn es hochkommt, aus einem Dichter des neunzehnten Jahrhunderts spricht, kurz ein Mensch, der die Denk- und Empfindungsweise von ganzen zwei Jahrtausenden anticipiert, was ist das anders, als ein Tier, welches redet, — ein Märchen!

Was folgt daraus? Dass die historische Dichtung keine Berechtigung hat? Nein! Aber dass die historische Dichtung ihre Berechtigung nicht aus der Historie, dass überhaupt kein Kunstwerk seine Bedeutung aus dem Stoffe herzuleiten hat und dass vor Allem, was man Kunstwahrheit nennt, niemals im Gegenstand zu suchen ist. Keine Kunst geht vom Stoff aus, sondern nur von der Subjektivität des Künstlers. Ja, was wir Stoff nennen, ist meist selbst schon etwas rein Subjektives und Ideelles. Nicht der Stoff, sondern der Zweck, dem er dient, entscheidet.

Man muss Zwecke haben, die Mittel werden sich schon finden. Ein grosser Wille ist noch nie um Mittel in Verlegenheit gewesen. Er schafft aus dem Nichts, wie ein genialer Feldherrr Armeen aus der Erde stampft. Aber das Unglück ist, uns ist es heute nur um die Mittel zu thun, wir wissen nicht, was damit anfangen. Ein gut Teil unserer Dichter, und noch mehr unserer Gelehrten, gleichen dem filzigen Geizhals, der nur immer scharrt und zusammen scharrt, um seinen Reichtum in Säcken und Töpfen irgendwo unter der Erde zu

vergraben. Wir verhungern bei vollen Schüsseln, weil es uns gar nicht mehr einfällt, dass die Speise da ist, um gegessen zu werden, und nicht „um ihrer selbst willen."

Es ist eben schon die erste Wirkung einer künstlerischen Tendenz, dass der Künstler gerade jenen und keinen andern Stoff wählt. Ob er nun die Hermannschlacht, die sozialen Kämpfe in Rom oder den Ehebruch behandelt, das ist eben schon in der Zweckwirkung seiner Kunst mit einbegriffen.

Deshalb glaube man aber keineswegs, der Stoff wäre etwas Aeusserliches, Zufälliges, Willkürliches. Das ist es höchstens dem „freien Künstler." Der Tendenz-Dichter bedient sich seines Stoffs, wie der Mensch seiner leiblichen Organe. Das Auge ist dazu da, um zu sehen, und sich nicht „Selbstzweck", aber deshalb steht es dem Menschen nicht frei, etwa mit dem Ohre sehen zu wollen.

XXI

Käm's auf die Anschaulichkeit allein an, auf die Gegenständlichkeit, dann wär's um Dante, Aristophanes, um das Nibelungenlied, um Shakespeare und Michel-Angelo schlecht bestellt. Sie alle würde ein Dichter wie Theodor Storm überragen. Nur das Kleine ist anschaulich, d. h. überschaulich, zumal fur kleine Kritikaster. Wer ist Riese genug, jene zu überschauen, d. h. sie in ihren Grenzen und Formen anzuschauen. Alles Gigantische ist unserem Auge nicht anschaulich, so wenig, als der Hügel es einer Ameise ist! — Wer kann für die Anschaulichkeit dessen bürgen, das er selbst noch nicht angeschaut hat, weil er es eben erst aus dem Chaos geschaffen hat; für die Gegenständlichkeit und Naturgemässheit dessen einstehen, das eben gar keine Natur, gar kein Gegenstand war? Das eben erst wird, und da es wird, auch noch keinem Gegenstand gleich oder ähnlich sein kann?

Das selbst also auch noch gar kein Mass hat? Der Künstler, der schafft, ahmt weder der Natur noch die Natur nach, sondern er meistert sie; er respektiert nicht die Gesetze der Natur, sondern drückt ihr die eigenen auf. Soll denn auch das Niedergeartete dem Höheren die Norm bieten? Des Künstlers Schaffen gleicht gerade darin dem Gottes, dass er nach seinem Ebenbilde Alles gestaltet. Deshalb ist z. B. Unwissenheit zuweilen eher fördernd als hemmend für den Künstler; denn er wird jetzt um so rücksichtsloser die Natur meistern. Die Sage vom blinden Homer und ungelehrten Shakespeare gelangt hier wieder zu ihrem Recht.

Man verwechselt hier — und das ist ein Kardinal-Fehler der meisten Aesthetiker — die Wahrheit — und Gesetzmässigkeit der Natur, von der wir doch eigentlich, streng genommen, so gut wie gar nichts wissen, mit der Gesetzmässigkeit des rezeptiven Publikums. Die Grösse und Bedeutung eines Kunstwerks hängt nicht von der Gegenständlichkeit des behandelten Stoffes ab, sondern von der Wirkung und zwar der beabsichtigten Wirkung auf ein ganz bestimmtes Publikum. Weit wichtiger, als die Mahnung an die Künstler, die Natur zu studieren, ist die, ihr Publikum, ihr Volk, ihre Zeit zu studieren! Und das haben alle grossen Künstler gründlich gethan. Sie haben die Kunst nicht um der Kunst willen geübt, ob sie auch während der schöpferischen Thätigkeit ihre Schulden, Weiber und Honorare vergessen mochten! Ja, vielleicht vergassen sie auch die ganze Welt darüber! Aber das hindert nicht, dass sie nicht trotzdem Rhetoriker gewesen sind. Wie? Hatten sie nicht ihren Zuhörer immer bei sich? Nämlich sich selbst? Spricht der Mensch nicht mit sich selbst? Pflegen nicht die Dichter ihre eigenen Verse sich mit Wollust laut herzusagen? Werden sie nicht selbst durch ihre Dichtungen in Schmerz und Freude, in Wut und Verzweiflung versetzt? Verbürgt sich so nicht die Wirksamkeit ihres Werkes — o dieses Pleonasmus! — an sich selbst? Sind unsere Werke nicht das, was wir wirken? Und sollte das, was

wir wirken, keine **Wirkung** haben? Und ist jede Wirkung nicht ein tendenziöse Wirkung, wenn auch eine künstlerisch tendenziöse Wirkung?

Man lasse sich durch aristokratisch gesinnte Dichter nicht irre machen, die, wie etwa Goethe, gern abseits vom Wege gingen. Sie hatten eben nur einen feineren Geschmack, ohne deshalb weniger geistige Raubtiere gewesen zu sein. Goethe hatte ein kleines Publikum, doch dieses um so gewisser im Auge. Er sprach durch seine Dichtungen mit seinen Freunden. Er verschmähte die Wirkungen auf die Menge, aber dieses kleine Weimar hatte er auf Jahrhunderte hinaus vergoethisiert. Sein Publikum war Herzog Karl, Frau von Stein, Schiller, Humbold und noch ein paar andere wenige; aber auf sie war er seiner Wirkungen um so gewisser. Sie hatte er ganz in seinem Bann. Man sehe nur, wie Schiller durch Jahre beflissen ist, sich Goethe's Natur anzupassen. Nicht sie Beide hatten sich auf Umwegen genähert, wie unsere Litteraturhistoriker so rührend zu erzählen wissen, sondern Schiller fühlte sich von Goethe angezogen, wie der kleinere Stern dem grösseren zufliegt. In seinen theoretischen Schriften z. B. wollte Schiller immer noch goethischer sein als Goethe selbst. Das hatte die Goethische Kunst- und Lebens-Tendenz bewirkt.

Schillers Verhältnis zu Goethe hatte — man muss darauf namentlich seine Briefe und Polemiken sich ansehen — etwas Ritterliches an sich, aber nicht die Ritterlichkeit des Mannes zur Frau, sondern — des Ritters zum Könige. Schiller war immer bereit, Goethe mit seinem ganzen Leibe zu decken.

Und das ist ein weit eigenerer, raffinierterer Geschmack als alle sogenannten Erfolge beim grossen Publikum. Natürlich! Von einem grossen Geist darf man erwarten, dass er auf andere vornehme Geister wirkt. Denn nicht der Lärm zeugt von Wirkungen. Die grössten und weitesten Wirkungen geschahen noch meist im stillen Kämmerlein!

XXII.

Ich kämpfe für die lebendige Kunst.

Wäre die Schönheit nämlich etwas Ewiges, Absolutes, in sich selbst Geschlossenes und nur durch sich selbst Bestehendes, so könnte sie niemals absterben, also auch nie gelebt haben.

So wie die Wahrheit wandelbar ist, so ist es auch die Schönheit. Jede Kunst ist nur so lange Kunst, als sie wirkt, tendiert. Wir aber können uns heute nicht entschliessen, zwischen gelehrter, toter und und lebendiger wirkender Kunst zu unterscheiden. Was vor fünftausend Jahren höchste Kunst gewesen ist, kann uns heute weniger Kunst sein, als ein Werk unserer Zeit niedersten Ranges. Der Sturmwind, von dem ich lese, ist mir gleichgültiger als der leiseste Zephir, der mir ein Blatt aus der Hand weht. Der Sturm, der mich nicht umwirft, ist gar kein Sturm mehr für mich. Das Umwerfen gehört zum wesentlichen des Sturms. Einen grossen Künstlergeist begreifen, heisst wissen, was er alles niedergeworfen hat. An den umgeworfenen Dächern erkenne ich die Gewalt eines Sturmes, — und an den Schutzmassregeln gegen ihn. Ich lasse auch Niemanden als Kenner eines Dichters gelten, der mir nicht zu sagen weiss, gegen wen der Dichter geschrieben hat; wen er Alles hat niederwerfen und entwurzeln müssen, um seine Bahn daherzubrausen; und wer immer noch gegen ihn sich zu verbergen, gegen ihn anzukämpfen Grund hat.

Wir pflegen heut auf alle Art von Gegnerschaften anerkannter Groessen sehr hochmütig herabzusehen. Das dümmste Motiv hör' ich zum häufigsten nennen: der Neid. O, die Schlange ist auch neidisch, die ich getreten und die mich zum Dank dafür in die Ferse sticht! — Nein, es ist nichts mehr und nichts weniger als die Selbsterhaltung jener Geister. Denn so lange wir noch kämpfen, sind wir auch noch nicht untergegangen, ist auch der Sieg noch eine Möglichkeit! —

Wie lange aber wirkt ein Werk? Entscheidet die Schönheit oder Wahrheit über die Dauer des Lebens? Die schönsten und wahrsten Werke pflegen aber oft gerade den kürzesten Atem zu haben! Nein! sondern vielmehr solange die Ideen und Ideale Dauer haben, so weit der Wille reicht, der aus dem Werke spricht, solang die Kunst- und Welt-Anschauung noch dieselbe ist, so lange man diese Welt noch glaubt, hofft, wünscht. — Manch tausendjähriges Kunstwerk kann noch das neueste Produkt überleben, weil seine Ideen, Ideale und Tendenzen freilich nicht die alte, aber immer noch so gewaltige Macht besitzen, dass ihr Odem schon noch ein paar weitere Jahrtausende aushalten wird. Oft auch kommt die ganze Gewalt und Wirkung nach hunderten oder tausenden von Jahren erst zur vollen Entfaltung. Shakespeare hat zwei Jahrhunderte gebraucht, um seine Backen voll zu nehmen! Nicht dass das Verständnis für ihn erst jetzt aufgeht! Aber nach zwei Jahrhunderten erregt sein Geist eine Revolution in ganz Europa!

Nicht die Masse der Volkes, auf die ein Kunstwerk wirkt, sondern die Dauer der Zeit, die es wirkt, die Kraft und Eindringlichkeit, mit der es wirkt, die Naturen, auf die es wirkt, und schliesslich, dass es überhaupt wirkt, giebt den Massstab für seinen Wert ab. Hat seine Wirkung erst einmal ganz aufgehört, in demselben Augenblick hat es auch aufgehört, ein Kunst-, ein Lebenswerk, überhaupt ein Werk zu sein. . . . Es ist Cadaver für die Würmer — d. i. die Gelehrten, speciell die Philologen!

XXIII.

Es gibt Werke, die sofort bei ihrem Erscheinen von der Nation des Dichters, von den Massgebenden und Gebildeten wenigstens vergöttert werden. Warum? Weil die

Tendenz, z. B. die patriotische, religiöse, auch humane Gesinnung und Denkweise die offene oder geheime Tendenz dieser Nation, dieses Zeitalters gewesen, weil er wirklich gesagt und gesungen, was „Allen auf den Lippen schwebte", weil er die geheimsten Gefühle, die Sehnsucht und Absicht der Zeit und der Nation hat erklingen lassen. Das erklärt z. B. Schiller's Erfolg, am Ende seines Lebens, die schwärmerische Verehrung, welche Dichtern, wie Calderon Camoes, Hugo zu teil wurde. Solch Schicksal wird auch Volkshelden zu teil. Der Strom geht mit ihnen, und sie werden mit diesem Strome gehoben, —

Am empfindlichsten äussert sich die Tendenz in der Kunst, und überhaupt jede Tendenz, wo viele gleich starke Parteien vorhanden sind, wie in den modernen Staaten, Parteien, deren Glück auf- und abschwankt, und deren Zugehörigkeit keine Bürge für die Zukunft und nichts Grosses bietet. Deshalb bildet sich auch sofort über die Köpfe dieser Parteien hinweg eine neue Partei. So sehnt sich und steuert das Schiff, das lange Zeit durch krumme und enge Flüsse, durch schmutzige und niedrige Gewässer gefahren, hinaus auf das freie Meer, auf die starken und gefahrvollen Wogen des Ozeans. Lieber hier auf offener See untergehen, lieber kämpfen mit den Stürmen, lieber zerschellen an den Felsen und Klippen im Meere als ruhmlos und würdelos umher rudern auf jenen Zufalls - Wasser-Strassen. Und unsere grossen Dichter haben sich alle schon hinausgewunden aus diesen schmutzigen Kanälen und steuern längst lustig auf offener See umher.

Aber das ist kein Aut-Aut, nichts Ausschliessliches; am Ende auch Geschmackssache. Und was thut das für unseren Begriff?!

Wer gegen den Strom rudert, hat den Strom zum Gegner, er „stösst an", berührt ihn „peinlich", ist dem Strom ein Tendenzruderer. Je kleiner die Partei ist, auf die sich ein Held oder Dichter stützt, je grösser die Wassermassen, die ihm entgegenstürzen, um so mehr gilt er auch

als ein Tendenzler, ein Unsinniger, Unrealistischer (Wirklichkeitsfälscher) — denn jeder Wassertropfen grollt ihm, dass er mit seiner Realität nicht gerechnet hat; und ein Wassertropfen ist eine Realität und fühlt sich als eine Realität. —

Nun, wenn aber einer gross und unabhängig genug wäre, ausserhalb und überhalb aller Parteien auf sich selbst zu stellen, d. h. ganz parteilos und unparteiisch zu sein, würde nicht gerade er als der entsetzlichste Tendenzmensch empfunden werden? Kann Einer subjektiver, willkürlicher, selbstischer, rücksichtsloser sein? Wie? Ist nicht der stärkste, einsamste, unabhängigste Geist, die grösste Tendenzerscheinung für sich, zumal, wenn er zerschellt oder niedergewirbelt wird von den auf ihn einstürzenden Wellen? Wenn er ein „Ich banne Euch" spricht, und die ganze Gesellschaft aus seinem Gesichtskreise heraustritt, wenn er gleich dem auf's Schaffott geschleiften Danton ein „Schweigt, da unten, ihr!" niederdonnert. Erweist sich freilich dieser Eine Geist als siegreich, wie in der politischen Welt Bismarck, in der Kunst Shakespeare und Wagner, dann wird hinterher von seinen Anhängern die Tendenz zu einer Tendenzlosigkeit, zu einer Naturgemässheit umgedeutet. Die Natur hat sich mit dem Geist so halb und halb versöhnt, hat sich ihm untergeordnet, bildet sich aber ein, er hätte es ihnen gethan! Man thut sich etwas zu gut darauf, diese Gesetze, die siegen, noch rechtzeitig erkannt zu haben. So bildet sich die Frau einer guten Ehe ein, wenn sie gar nicht mehr anders denken und handeln kann, als nach dem Willen des Mannes, sie sei vollständig Eins mit ihm, und es richte sich alles nach ihr.

Also, je parteiischer, um so objektiver, sachlicher, nämlich der Sache der Partei dahingegeben; je subjektiver, absichtlicher, willkürlicher, tendenziöser, um so parteiloser, einsamer.

Vielleicht kommt es den Anti-Tendenzlern auch gar nicht sowohl um die schöne Objectivität als um etwas ganz anderes an: die Gerechtigkeit. Der Parteimensch ist ungerecht. Dies ist aber nur halb wahr und hängt von seiner sonstigen

Geistesbeschaffenheit ab. Denn eigentlich ist der Mensch gegen Alles gerecht, das er durch seine Gegnerschaft ehrt und schon, indem er es thut. Im Gegenteil, überschätzt er gewöhnlich eher seine Gegner. Die Gefahr der Parteimenschen besteht gerade darin, dass sie ihre Gegner zu wichtig nehmen. In politischen Vereinen kann man reden, wovon man will, Alles wird auf politische Fragen und Fraktionsführer bezogen. Sobald man hingegen zwei sich befehdende Parteien überwunden hat, verlieren Personen und Streitigkeiten ihre Wichtigkeit. Man wird ihnen nun in aller Ewigkeit nicht mehr gerecht. Ja, man hat sie geradezu durch seine Parteilosigkeit vernichtet. Man kann so weit Geist geworden sein, so hoch über die Natur und Alles, was menschlich ist, hinausgeflogen sein, dass Mensch und Natur selbst den Reiz künstlerischer Behandlung verlieren. Es giebt eine Geistigkeit, die über alle Kunst hinaus ist, weil sie über alle Natur hinaus ist. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass Philosophen so selten künstlerischen Neigungen auf die Dauer huldigen, so hochbegabt sie von Haus aus für die Poesie zuweilen auch waren, wie einige illustre Beispiele ja zur Genüge beweisen. Sie kamen, wie über Alles, so schliesslich auch über die Poesie hinweg. Denn wie zur That, so gehört auch zur Kunst „ein Umschleiertsein durch die Illusion“.

XXIV.

Und selbst, was die Tendenz in der Kunst als spezielle politische Tendenzmacherei betrifft, so muss ich gleichfalls offen bekennen, dass ich es auch in diesem engeren Sinne mit der Tendenz halte; — aber um dies gleich ein für alle mal zu sagen: es muss sich auch hier um künstlerisch verwertete Tendenzen handeln; denn das blosse Politik-Treiben, nur um der Politik willen, gehört gar nicht in den Kreis meiner Betrachtung, und völlig blosses Phrasengeschwätz verdient es

auch sonst nicht, hier, wie anderswo, dass man sich dabei aufhält.

Mir ist zunächst die Frage aufgestossen: Wie kommt es, dass man von einer Fraktionspoesie nichts wissen will, aber nicht müde wird, eine nationale Poesie zu fordern? Wie? Ist die Nation nicht auch eine Partei im Völkerstaate? Und ist andrerseits nicht auch schon die Partei wieder etwas Grosses und Allgemeines? Giebt es nicht eine Poesie des Katholizismus, des Hellenismus, und kann sich ein durchdrungener Protestant anders mit jener abfinden als ein Konservativer mit den Poesien eines Liberalen? Nämlich garnicht!

Ich fragte mich weiter: Ist denn nicht die ganze moderne Kunst sozialistich oder antisozialistisch? Ist es nicht die „Richtung", welche ihr gerade so viel Feinde gemacht hat?

Nun sagt man wieder, und mit solcher Wendung entschlüpft man immer gern der Schlinge der Parteikämpfe: Die Sache der Sozialdemokratie ist die Sache der Menschheit. Das haben aber noch alle politischen Parteien von sich behauptet, mindestens identifizierten sie sich mit ihrem Volke.

„Der Dichter steht über der Zinne der Partei!" Aber man darf nur nicht nachfragen, wie! Gewöhnlich, wenn er darauf Prätensionen erhebt, etwa so, wie unsere Kartellparteien über den Parteien stehen und wie speziell unsere National-Liberalen den Gegensatz zwischen national und liberal in sich versöhnt haben. Kompromisse werden ja immer gern aus Ueberfluss an Liebe geschlossen.

Dass natürlich der Partei-Politiker und Sektions-Schwärmer beschränkterer Natur ist, als wer diese Gegensätze schon in sich durchlaufen hat, ist allerdings richtig. Aber auch in der Beschränktheit zeigt sich zuweilen der Meister. Jedenfalls ist sie noch kein künstlerischer Einwand. Wie man als Katholik Welt und Leben betrachten und aus Katholizismus dichten kann, so kann man es auch als Liberaler, als Demokrat, aus Liberalismus u. s. w. Giebt es nicht eine deutsche, eine griechische, christliche u. s. w. Litteratur? und das heisst

nicht eine von Deutschen, Christen u. s. w. geschaffene, sondern die Poesie des Griechenthums, des Christenthums u. s. w. Freilich ist es nicht gerade ihr Zweck, deutsch, griechisch u. s. w. zu sein, aber sie ist es. Der Zweck ist in ihr, sie ist aus Naturnotwendigkeit tendenziös.

Dass freilich jedes Volk, jede Religion und Partei, abgesehen von den Opportunitäts- und Zufalls-Parteien, mit Ewigkeits- und allgemeinen Menschlichkeitsprätentionen auftritt, und ihre Künstler auch für die Welt und die Ewigkeit zu schaffen glauben, thut nichts zur Sache. Das ist ja auch eben das Schöpferische und Begeisternde jedes Grössenwahns.

Denn schliesslich kommt es gar nicht darauf an, von wo der Mensch ausgeht, sondern nur, wohin er zielt.

Was die politischen Tendenz-Dichter ganz besonders misskreditiert hat, das ist, neben ihrer persönlichen Dummheit, vor allem ihre öde Langweiligkeit, mit der auf denselben Phrasen herumgeritten wird, die Unfähigkeit, sich zu entwickeln, der Wille zum Stillstand. Man muss hier unterscheiden den Dichter, dem seine Partei, Religion u. s. w. Staffel ist, auf der er emporklimmt, von dem Dichter, dem sie ein Faulbett ist, gut genug, seine müden Geister darauf zu rekeln. Diese Kreaturen bringen aber ihre Sache ebenso wenig weiter als die Kunst. Sie sind nur ein Hemmschuh und wohl angesehen allein da, wo eine allgemeine Geistesöde und Müdigkeit sich der Mitglieder einer Partei bemächtigt hat. Wenn Gehirnschwund über eine Partei gekommen ist, dann muss man sie fliehen, wie die Pest, aber nicht der Dichter allein!

Aber man soll nicht verlangen, dass er gleich in einem Satze auf die höchste Stufe springe und dort sein ganzes Leben lang nichts weiter thue, als gemütliche Umschau halten!

Das rastlose Arbeiten, das Aufwärts-Klimmen und Stufen-Uebersteigen gilt heute zu den „unerfreulichen" Dingen. Gegen nichts ist man heute boshafter, härter und rücksichtsloser, als gegen Anfänger-Arbeiten, denn alle Art von Anfängerschaft ist eine Partei-Anhängerschaft.

XXV.

Der Hass soll nicht die Kunst gebären? Thut es die Liebe nicht? Und ist der Hass denn nicht auch Liebe? Hat die Satire, ja hat das Pamphlet nicht selbst seine Berechtigung, ebenso wie das Liebeslied? Wie der Erotiker den Gegenstand lieben darf und lieben soll — wenn nur nicht bis zur Selbstvergessenheit — den er verherrlicht, so muss der Satiriker den Gegenstand hassen dürfen, den er geisselt — wenn nur nicht bis zur Selbstvergessenheit. So lange der Hass nur gerecht und gross erscheint, so lange der Gehasste nur des Hassens wert scheint!

XXVI.

Aber im Allgemeinen hat man die Frage nach der Tendenz viel zu sehr in die Tagesbeleuchtung gerückt. Es handelt sich auch in Wahrheit nicht darum, was sich für schöne praktische Lebensmaximen aus einem Kunstwerke ziehen lassen, sondern was für positive oder negative Lebensforderungen daraus sprechen, und zwar was für Consequenzen von Ideen und Lebenswertungen daraus hervorspringen, welche Empfindungen und Gefühle sich hier äussern. In ihrer Allgemeinheit kann die Beantwortung einer Frage niemals auf eine bestimmte Zeit allein angewandt werden, aber, was diese Zeit charakterisiert, das ist eben die Thatsache, dass jetzt gerade die Frage aufgeworfen und zwar so stürmisch oder so allgemein oder gerade in dieser Form und Fassung aufgeworfen wird. Dass man sich plötzlich bewusst wird, dass es hier eine Frage zu beantworten, ein Rätsel zu lösen giebt. Die Frauenfrage, die Judenfrage, die Arbeiterfrage! Es gab Zeiten, wo Frauen, Juden, Arbeiter überhaupt noch keine Frage waren — etwas Besseres (Positives)

oder Schlechteres (gar nicht Fragwürdiges) sei dahingestellt. Zweimal nämlich wird jegliches Ding eine Frage, d. h. fraglich: einmal, wenn es seine ersten Forderungen geltend macht; und das zweite Mal, wenn es seine letzten Rechte verteidigen muss. Allein, was wollen selbst diese grössten und schwerwiegendsten unter den Zeit- und Augenblicksfragen, gleichsam die Gesellschaftsfragen bedeuten gegen die tieferen und weit ausgreifenderen, an sich keineswegs ewigen, wenn auch, sobald sie erst aufgetaucht sind, jedesmal mit der Prätention der Ewigkeit auftretenden Fragen der Seele! Hier giebt es Fragen, von denen vor gar nicht so langer Zeit auch nicht einmal geahnt wurde, dass hier Fragen versteckt liegen, geschweige denn, wo sie liegen. Und umgekehrt giebt es heute für uns tausend Fragen (nicht nur in Staat und Kirche, in Kunst und Gesellschaft!) gar nicht mehr, die ehemals der Angelpunkt erschütternder Tragödien gewesen sind. Sie haben, wie alles Fragwürdige, so auch alles Tragische verloren. So oft eine Sphinx in die Tiefe stürzt, ist auch eine Kunst-Epoche abgeschlossen.

XXVII.

Ein Kunstwerk kann tendenziös sein und braucht doch keine Tendenzen zu haben. Tendenzen sind Zwecke für Andere. Tendenzen sind Absichten für Andere, sind Ideen, Abstraktionen, wie das Vaterland, die Freiheit u. s. w. Was ist die Tendenz meines Stückes? Es ist eben meine Tendenz, die durch nichts ausser mir, nichts Uneigennütziges ausgedrückt werden oder paraphrasiert werden kann! National soll der Dichter sein, aber nicht patriotisch. Weshalb nicht umgekehrt? Des nationalen Dichters Tendenz ist das Vaterland, vielleicht auch sein Vaterland, also ein abstraktes,

ideelles! Des patriotischen Dichters Tendenz aber ist **sein Patriotismus**, also ein Stück von ihm selbst.[1])

Hier liegt auch der Grund, weshalb von den Realisten gegen die Tendenz gekämpft wird, denn sie sehen in ihr immer etwas Ideelles und Abstraktes, die Tendenzdichter sind ja gewöhnlich die Idealisten, wie diese wieder gegen die Tendenz ankämpfen, weil sie auf irdische Zwecke gerichtet, zu real ist. —

Die Tendenz muss auch nicht immer eine bewusste sein. Was sie so oft kompromittiert hat, das ist gerade ihr Bewusstsein von sich selber. Aber das beruht auf anderen Gesetzen. Hier ist es nicht die Tendenz, welche ihre Wirkung versagt — denn an sich wirkt jede Tendenz — sondern die Absichtlichkeit „verstimmt". Man darf sich nicht unnötig und zu früh in die Karten gucken lassen. Für den grossen, ja allergrössten Teil des Publikums hat ein Kunstwerk seinen Zauber verloren, wenn es dahinter kommt, wie die Sache gemacht, was eigentlich damit gewollt wird. Wenigstens für ein plebejisches Publikum. Daher kommt es z. B., dass unsere Kunst- und Litteraturhistoriker, die ja zum allergeringsten Teil einen aristokratischen Geschmack verraten, so selten künstlerischer Wirkungen fähig sind. Sie kennen ja das A[illegible]bet, aus dem jedes Gedicht zusammengesetzt ist; mit dieser Kenntniss umgeben wie mit einem Zaubergürtel, sind sie gefeit vor jeder Kunst. Mit einem Wort: die Kunst imponiert nicht mehr, sobald der Künstler sich verraten sieht. Es ist zuförderst also eine Lebens- und Klugheitsregel, die hier zur Vorsicht mahnt, und kein ästhetisches Prinzip, das befolgt sein will. So wird auch kein kluger Staatsmann seine Absichten verraten, bevor er sie fast erreicht hat. Es kommt immer darauf an, in der Welt durch „vollendete Thatsachen"

---

[1]) Die Vorschrift der Künstler **solle** national sein, was ist sie anders, als eine Phrase! Man kann wol ein Gefühl für das Vaterland, also Patriotismus fordern, aber nicht Nationalität. Die ist vorhanden oder sie ist nicht vorhanden! Will man ihren Mangel ersetzen, so kommt man nur durch den Patriotismus wieder zu ihr.

zu verblüffen. Der von der Tendenz ganz eingenommene, ergriffene Zuhörer weiss von keiner Tendenz mehr, so völlig hat sie gesiegt. Das best überwundene Volk fühlt sich als Sieger; z. B. die christianisierten Germanen!

Das ist, wenn man will, das „Befreiende“ in der Kunst. Also gerade die Tendenz befreit. —

Also entweder ist das Kunstwerk sich selbst Zweck. Dann hat es auch seinen eigenen Willen und ist aus sich heraus tendenziös; oder es ist Mittel zum Zweck für den Dichter, und dann ist es erst recht, sogar im gewöhnlichen Sinne, Tendenzstück.

Die Kunst ist sich selbst Zweck! — Wir nehmen ihr nichts von ihrer Selbst-Herrlichkeit.

Wir sagen hinfort: Die Kunst ist sich selbst Tendenz!

XXVIII.

Etwas von der tendenzlosen Kunst.

1.

Keiner Gattung der Kunst gerät die Objektivitäts-Forderung so sehr in die Brüche als dem Drama. Scheinbar die realistischste Dichtgattung, ganz auf sich selbst gestellt, in der jeder Teil wie das Ganze für sich selber sprechen und einstehen muss, in der — wenigstens so will es die moderne dramatische Technik — die Persönlichkeit des Dichters auch nirgends hervortreten soll. Im Drama soll, wie im Leben selber, jeder Charakter im Rechte sein, der Dichter auf keiner Seite stehen, so wenig, als Gottes Gerechtigkeit es vorgeblich zugiebt, dass er für eines seiner Geschöpfe Partei ergreife. (Ach und doch war nie Jemand ungerechter!) Nirgends rechnet man so streng mit den Gesetzen der Wirklichkeit als im Theater.

Es giebt in unserer dramatischen Litteratur zum Glück ein Beispiel, in dem diese Forderung bis zum Schaudern erfüllt ist, das fast wie zur Warnung hingestellt ist, und das weder unbedeutend in der Anlage ist noch überhaupt von einem

talentlosen Dichter herrührt. Ich meine Kleist's „Familie Schroffenstein", in welcher ein solches Verteilen von Recht und Unrecht bis zur schliesslichen Aufhebung des Ganzen geführt hat. Hier platzen in der That zwei verschieden veranlagte Charaktere im Kampf aufeinander, beide im Recht und mithin ohne Schuld, beide gleich sehr vom Dichter geliebt; denn sie beide sind der Ausdruck seiner innersten Natur, deren widerspruchsvolle Empfindungen abwechselnd die Oberherrschaft über seinen Geist ausübten.

Was geschah nun? Weil beide ein gleiches Recht haben, weil beide Schalen der Wage gleich schwer belastet sind, eben deshalb steht diese still, und deshalb ist der Dichter mit seinem Karren gründlich festgefahren. Und die so grossartig angelegte, in ihrer Exposition fast einzig dastehende Tragödie endet in Albernheiten, die wol auch einzig dastehen in der deutschen Litteratur.

Wir haben in der modernen Litteratur höchstens einen Roman, der an grandioser Tendenzlosigkeit mit diesem Drama verglichen werden könnte: Gottfried Kellers „Grünen Heinrich". Aber auch dieser ist am Ende nicht so tendenzlos. Hier ist die Tendenzlosigkeit schon selber zur Tendenz geworden. Und dann ist es ein Roman, und dann ist es das Produkt eines Humoristen, der, wie er seinen Stoff, so auch die Tendenz seines Stoffes überwunden hat.

Kleist's Grösse macht es eben aus, dass er den Mut hatte, überall ganz das zu sein, was er im gegebenen Augenblick eben war.

Bei ihm kann man ganz genau verfolgen, wie das Drama an seiner Tendenzlosigkeit zu Grunde geht, dass die Tendenz nicht das Negative ist, sondern dass die Tendenzlosigkeit zerreibt und aufhebt, (wie sie auch den „Grünen Heinrich" paralysiert[1]), die Tendenz dagegen setzt eine Position.

Später hatte Kleist den Mut zur Tendenz, er war nie grösser, als wenn sein Mut sich am Energischsten gesteigert hatte, bis zur Blindheit, aber auch bis zur Unüberwindlichkeit,

[1]) Vergl. Deutsche Litterar. Volkshefte Nr. 2.

d. h. als er die „Penthesilea“, als er den „Michael Kohlhaas“ gedichtet, als er die „Hermannsschlacht“ — fast möchte ich sagen, geschlagen hatte! Und nur einmal noch stand er dicht am Abgrunde der Tendenzlosigkeit, da er das Käthchen schuf. Es war überhaupt seine Gefahr, seine Tragiker-Gefahr, sehend zu werden Sobald er sehend wurde, ward er gerecht, ward er untragisch, ward er unproduktiv. Schiller wurde sehend. Das war sein Tragiker-Verhängnis. —

2.

Die tendenzlose Historie. Das ist kein Historiker, der ewig rückwärts schaut, der überhaupt zu viel schaut! Nicht vom Jetzt darf er das Vergangene betrachten, sondern er muss selbst zurückgehen in die Vergangenheit, bis er zu irgend einem Anfangspunkte gelangt, von dem aus es wieder heisst: Vorwärts gehen, in die Zukunft schauen! Mit- und nachschaffen, das ist das Geheimnis des Historiker's, und er darf sich in nichts von seinem jeweiligen Helden unterscheiden, als darin, das er das Ziel kennt, das jenem noch verborgen war. Das allein wäre eine objektive Geschichtsbetrachtung! Aber die giebt es nicht, hat es noch nie gegeben und wird es schwerlich jemals geben (wenn man einen Teil der Geschichtsschreibung ausnimmt, der ohnedies scharf an die Poesie grenzt, die Biographie). Alle rückwärtsschauende Geschichtsschreibung ist Romantik und blüht nur in romantischen Zeitaltern. Alle übrige Geschichtsschreibung hingegen, soweit sie überhaupt als darstellende Kunst mitzählt, ist Tendenz-Litteratur, und gewöhnlich sogar sehr starke Tendenz-Litteratur. Tacitus z. B. war einer der ausgesprochensten Tendenzschriftsteller; und alle übrigen grossen Historiker waren es gleichfalls. Wie weit dabei der Geschichtsschreiber sich der Wahrheit nähert, hängt erst von Dingen anderer Art ab, z. B. von seinen wissenschaftlichen Hilfsmitteln, zufälligen Entdeckungen, Veröffentlichungen u. s. w. Das Entscheidende

ist auch hier der Zweck, zu welchem, und der Geist, mit dem der Historiker sein Werk schreibt. Auch hat die Geschichtsschreibung grossen Stils noch immer in politisch erregten Zeiten geblüht. —

XXIX.

Zwiefache Realität. Bisher hatte man allein die Realität des Kunstwerks gefordert — einen einfachen Realismus. Wir wissen jetzt, nach Allem, was vorausgegangen ist, dass auch er nicht möglich ist, wenn ihm nicht die Realität des Künstlers vorausgegangen ist. Jetzt beginnt die Tendenzfrage eigentlich erst ihre wahre Bedeutung zu erhalten.

Des Künstlers Gestalten sollen leben, aber der Künstler will leben! Jetzt sind zwei Realitäten vorhanden, die sich beide feindlich umlauern und bekämpfen. Der Künstler, der seine Geschöpfe tötet, oder die Gestalten, die ihren eigenen Schöpfer umbringen! Dort Tendenz, hier l'art pour l'art! Das idyllische Familien-Leben, der Frieden in der Familie ist hier nicht die Regel. Entweder sterben die Väter an ihren Kindern oder diese an jenen.

Jeder Künstler gerät mit der Zeit in einen tragischen Conflikt mit seinen eigenen Gestalten. Entweder er lebt oder seine Gestalten leben. Er selbst will sich behaupten und hat ein Recht, seinen Willen den von ihm selbst geschaffenen Kreaturen vorzuschreiben. Aber hat er lebendige Wesen gezeugt, so wollen schliesslich auch diese ihr Leben behaupten, und ihr Weg geht gewöhnlich nicht mit einander.

Der Künstler soll seine Gestalten ausleben lassen, aber er will sich vor Allem selbst ausleben in seinen Gestalten. Beschneidet er diesen die Flügel, damit sie ihm nicht davonfliegen, hemmt er ihren Schritt, damit sie ihm nicht vorauseilen, bricht er ihren Willen, damit sie ihn nicht umbringen,

kurz, stutzt er sie nach seinen Gedanken zurecht, führt er sie dahin, wo er sie haben will, eben dann verfährt er tendenziös. Wäre zartes Zurücktreten, Passivität das Geheimnis künstlerischen Schaffens, dann wäre es völlig nicht zu begreifen, weshalb die Frauen im künstlerischen Schaffen uns nicht längst überflügelt haben.

Der Kampf des Dichters mit seinen Gestalten und der Geschöpfe wider ihren Schöpfer ist wie das geheimste, so jedenfalls auch das interessanteste und wichtigste Kapitel der Künstler-Psychologie. Der ganze Gegensatz zwischen Realismus und Tendenz kommt hier zu seiner Geltung.

Schliesslich entscheidet auch hier die Frage, wo das grössere Leben, die höhere Realität, die vollere Kraft herrscht. Man kann es beinahe jedem, auch dem scheinbar harmonischsten Werke auf den ersten Blick ansehen, ob das Werk um des Werkes willen oder ob es um des Künstlers willen geschaffen ist.

Freilich die kräftigsten Väter zeugen gewöhnlich auch die kräftigsten Kinder, die dann wieder das frischeste selbstständigste Leben in sich fühlen und am ehesten mit ihren Erzeugern in wilden Hader geraten! Aber gerade je kraftvoller sie sind, um so eher können sie ihren Geschöpfen schon eine Weile ihre völlige und ungebundene Freiheit lassen; sie wissen ja, sie bekommen die wilden Racker, so toll sie sich auch geberden, doch wieder unter. Die Nacken können alle noch gebeugt werden! Gerade die starke, die weitsehende und weit wirkende Tendenz tritt hier scheinbar als völliges Ungebundensein-Lassen, als glücklichstes Frei-Sein auf, während in den Produkten schwächlicher Künstler, die ihren Geschöpfen in allem nachgeben, doch alles so eng, so dumpfig, so kleinlich vorsorglich, so tendenziös, so wachtstubenartig uns bedünkt.

Es ist wie Polizeistaat und Republik. Dort kann der Bürger oft thun, was er will, er ist frei; aber seine Freiheit wird am Gängelbande geführt, jeder seiner Schritte ist bewacht.

Echte Tendenzfiguren im kleinlichen, im Wachtstubensinne sind Echegaray's Menschen. Sie sind von vorn

herein eingeklemmt in bestimmte Begriffe, ihnen ist ihre „Biographie gleich in die Wiege gelegt“, sie handeln eigentlich nur, um einen bestimmten Satz zu demonstrieren, sei es den von der Macht der Klatschsucht, oder den, dass man die Heiligen auch heute noch kreuzigt. Hier, in diesem Falle, ist der Dichter gar nicht Schöpfer von Gestalten, sondern von Ideen, die Gestalten sind hier post rem, erst zur Stütze jener Sätze hinzuerfunden, das Bild um des Rahmens willen gemalt. Realisten wie Tolstoi gehören eigentlich auch noch hierher, nur, dass sie ungleich raffinierter sind! Man sehe, wie Tolstoi am Ende seine Menschen im Sinne der Wachtstuben-Tendenz doch noch zu fassen und zu arretieren weiss! Er sieht ihnen nur eine Weile zu, ja überlässt sie sogar unter Umständen ein paar Augenblicke sich selber, bis sie sich schliesslich selbst verwickeln und gefangen geben. Es giebt gar keinen Ausweg, sie müssen in sein moralisches Fangnetz laufen. Aber, und hier kommt der grosse Unterschied — bis dahin sind sie doch frei und von einer furchtbaren Realität; denn eben, je realistischer, je grässlicher in ihrer Realität, um so vollendeter sein Sieg — und vor allem, dieses Fangnetz ist selbst schon ein Kunstgebilde von subtilster Art. Nirgends eine abstrakte Idee, diese Tendenz, Spiegel und Schöpfung eines wahrhaft erhabenen Gemüts, so einfach, so rein, so überzeugt und deshalb überzeugend. Seine Werke sind von einer schlichten, aber packenden Rhetorik. Sein Sang bändigt die wildesten Bestien, alle Realitäten legen sich schmeichelnd zu seinen Füssen, überwältigt, gezähmt, hypnotisiert.

Das grossartigste Beispiel ist die „Macht der Finsternis“, dessen Schluss im Sinne des Realismus zu verwerfen ist — dieser Nikita beugt sich nicht freiwillig — als Tendenzwirkung aber ist er gross und bewundernswert. Auch dieser Nikita beugt sich freiwillig, wenn er muss! Der Dichter zwingt ihn durch . . . Er hat diesen Nikita gedichtet. Gut! Er thut noch ein Uebriges, er dichtet ihm noch ein Gewissen hinzu — und dieses Gewissen bewirkt (aber dieses Gewissen

ist ja weiter nichts als die konkrete Gestalt der christlich-Schopenhauer'schen Tendenz unseres Dichters), dass sich nun auch dieser Nikita in Freiheit beugt. Ein anderer Dichter, z. B. der Franzose Henri Beyle, hätte wahrscheinlich denselben Nikita auch weiterhin ohne Gewissen auskommen lassen, er hätte mindestens das Gewissen anders interpretiert, d. h. dasselbe Stück hätte eine andere Tendenz gehabt, dieselbe Realität der Gestalten eine andere Richtung bekommen. — —

Otto Ludwig teilt die Dichter ein in männliche und weibliche Naturen. Jene sind die eigentlichen Tendenzdichter, die immer die Herrschaft über die Dinge und Menschen behalten. Sie üben einen Druck aus, kneten und formen sie (sie zwingen, wenn's sein muss, die ganze Weltgeschichte, alle Wissenschaft und Religion in das enge Strombett der Terzette hinein) sie bringen die Maschine in Schwung. Diese Dichter liegen immer, auch wenn sie Jbsen oder Zola heissen, mit dem Realismus im gemeinen Sinne in Konflikt. Sie werden auch von der sich in der Realität fühlenden Menschheit niemals freiwillig anerkannt.

Anders die weiblichen Talente, die nachgiebigen Naturen, denen die Dinge, wie gutherzigen Gouvernanten ihre Zöglinge, oft davon rennen und über den Kopf wachsen, die Lenz, die Ludwig, die Büchner, die Dostojewsky, deren Gestalten stets grösser, geistreicher, weitschauender zu sein pflegen, als die Dichter selbst Man hat dies unter anderm auch von Shakespeare sogar behauptet. — Und was ist die Folge? Die Dichter, wenn sie nicht frühe zu Grunde gehen, vielleicht, weil sie es sogar in der Atmosphäre ihrer eigenen Welt nicht mehr aushalten können, sie fliehen und verleumden jetzt ihre eigenen Geschöpfe, suchen sie abzuschwächen, interpretieren sie absichtlich falsch, verrücken den Standpunkt (z. B. Ludwig in „Zwischen Himmel und Erde", dessen eigentlicher Held der böse Bruder ist, während der Dichter den guten Jungen Apollonius, an seine Stelle rückte [1]). Das

[1]) In einem ähnlichen Falle hat der energische Hebbel sofort richtig erkannt, dass nicht der Engel Genoveva, sondern der Teufel Golo der eigentliche Held sein muss, und dass nur auf ihn allein der Accent der

war Gouvernanten-Politik), versetzen sie in ganze falsche Moral- und Geister-Klassen (alles Gouvernanten Scharfsinn!), z. B. Dostojewsky, wenn er seinen Raskolnikow am Ende doch noch der Sklaven-Moral beugt — natürlich durch ein Weib, das, obgleich Dirne von Beruf, dennoch zur Gouvernante geboren ist, wie ja ihre guten Erziehungsresultate zeigen! Und gerade diese Dichter sind es, welche uns immer einreden wollen, dass sie die Natur um der Natur willen, die Dinge als Selbstzweck, l'art pour l'art behandeln. Sie sind liebevoller, geduldiger, nachsichtiger. Das ist wahr. Aber weshalb sind sie es? — Auf diese Weise hoffen sie am ehesten, den Dingen alles Böse zu nehmen, sie zu gewinnen. Liebe, Nachsicht und Geduld — es giebt keine gefährlicheren Erziehungsmittel! —

Aber, ob Erziehung, ob Macht, ob Bitte, ob Befehl! Auf eine Weise werden die Dinge doch gelenkt und geleitet, wie man sie haben will. Tendenz wird auf alle Fälle geübt.

Nur zuweilen freilich — da gehen die Pferde durch, da sind die Dinge ihren Lenkern schon zu weit entrückt, als dass sie sie meistern könnten! Ein sehr interessantes Schauspiel, eins der interessantesten, das es für die Menschen überhaupt giebt. Aber es ist jedesmal ein Unglück dabei. Es ist nicht Kunst-Absicht, dass die Realität der Gestalten siegt, so wenig, als das Durchgehen der Pferde in der Absicht der Wagenlenker liegt!

XXX.

Ueberhaupt begeht man viel zu oft den Kardinalfehler — und das zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei der Frage nach der Tendenz — Kunst und Leben unter dem Gesichtspunkt von Gegensätzen zu denken. In vielen Fällen

Dichtung fallen kann. In tragischen Werken sind nämlich immer die Teufel, die Bösen, die Rebellen und Empörer die eigentlichen Helden, oder Kunst und Künstler geht darüber zu schanden.

und oft gerade den berühmtesten und für uns wichtigsten, ist die Kunst kaum etwas anderes als sublimiertes, konzentriertes, begriffenes und gewolltes (ebenso auch nicht gewolltes), vorweggenommenes oder nachträglich genossenes und im Bilde wieder hergestelltes Leben. Was macht im letzten Grunde gerade oft die Kunst als Kunst unmöglich? Was anders als eben das zu viel von Kunst im täglichen Lebensverbrauch! Für die Entwicklung einer Kunst ist es daher oft gerade gut, dass das Leben des Volkes noch verhältnismässig einfach, kunstlos, trocken und nüchtern verlaufe. Das Uebermaass von künstlerischen Anschauungen und Aktionen, wie sie sich äussern im politischen, religiösen und sozialen Leben, sind gewöhnlich der stärkste Hemmschuh für die neue Kunst. — Alle die Anschauungen, die der moderne Künstler verletzen muss, alle die Empfindungen, die heute gegen die moderne Kunst sprechen, alle die Prinzipien und Urteile, mit denen und von denen aus die moderne Kunst bekämpft wird, waren ehemals im hohen Grade künstlerische Errungenschaften, es sind die Reste vergangener Kunst-Epochen, die mählich den Menschen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es steht da jedesmal Kunst gegen Kunst und Leben wider Leben.

Nun ist das tägliche Leben mit allen seinen Kleinigkeiten freilich gründlich unpoetisch; doch um so poetischer ist das stündliche Leben. Jede Vorstellung Fleisch gewordene Poesie.

Aber ihr Fleisch beginnt zu welken. Diese Poesie verdorrt, verknorpelt, verkrüppelt und wirkt nicht mehr wohlthätig. Man will sich also fort und frei von dieser Kunst machen und verlangt deshalb eine andere Poesie, die eben — befreit, die das Dasein, d. h. die welk und krank gewordene Poesie der Tradition verschönt, verklärt, idealisiert oder erneut.

Mit andern Worten: Man will die Kunst seiner Grossväter noch einmal geniessen, wie diese sie genossen haben mögen, man möchte noch einmal lieben, wie man liebte, „als

der Grossvater die Grossmutter nahm", auch noch einmal, wenn auch nur in der Vorstellung und für einen Augenblick leben, was als reales Leben nunmehr durch erbliche Belastung und vitale Störungen in Wirklichkeit zur Qual und Pein geworden ist. Und in dieser Gemütsstimmung fragt man nicht mehr: was ist die Kunst? Sondern: was kann sie uns sein? Sie soll vergessen machen (o der tausend Dinge, die Einem zur Unlust geworden sind!), sie soll Vergangenheiten aus ihrem tausend- und hundertjährigen Schlafe wach zaubern. Irgend einen Zauber verlangt man, irgend einen Schwindel — pardon! man sagt nicht Schwindel, man sagt: Ideal! — auf jeden Fall von ihr. Wo man ehrlicher ist und feiner, verlangt man wenigstens einen Gran Humor, man schätzt nichts höher als den Humor. Man will Heiterkeit um jeden Preis um sich verbreiten, eben weil man sie in sich nicht hat!

Jetzt tendiert die neue Kunst gegen die alte, das moderne Leben wider das alte. Man empfindet ganz richtig, dass die neue Kunst dem Leben an die Wurzel geht.

Daher das Entsetzen, daher der Idealismus!

Es ist immer viel Idealismus in decadenten Zeiten. —

XXXI.

Der Idealismus des Künstlers. Sinn und Zweck der Kunst ist immer der Mensch, speziell der Künstler. Dieser Satz wird nicht umgestossen durch die Thatsache, dass bisher so viel Künstler der Kunst (die Schöpfer ihren eigenen Geschöpfen) geopfert wurden. Sind doch Tausende und Aber-Tausende der modernen Cultur geopfert worden; und was hätte diese Cultur noch für einen Sinn, wenn sie des Menschen wegen nicht da ist? Der Mensch, der unter Folterqualen seinen Geist aufgab — für irgend einen Gott, opferte sich

zwar diesem Gott, aber der Triumph war doch sein, er hatte mit diesem Gott irgend einen älteren Gott besiegt, er hatte diesen Gott schliesslich selbst gewonnen (sich zum Freunde, Wohlgesinnten gemacht), er hatte auch diesen Gott besiegt, indem er alles Furchtbare, Furchteinflössende ihm benommen, indem er ihn sich näher gebracht hatte. —

Lenau hatte einmal nach der Lektüre des Chamisso'schen Gedichtes, in welchem ein Maler seinen Liebling an's Kreuz nagelte, um an ihm für sein Gemälde den Kreuzestod zu studieren, ausgerufen: Und ich würde mich selbst an's Kreuz geschlagen haben, wenn's nur ein gutes Gedicht gäbe. Dies Wort steht freilich dem Dichter eines idealistischen Zeitalters gut an! Völlige Hingabe des Menschen an seinen Beruf, seine Kunst. Vielleicht aber ist selbst dieser Ausruf — vorausgesetzt, dass er ehrlich gemeint ist — gar nicht so idealistisch! Was opfert der Dichter? Opfert er denn sich, den ganzen Menschen? Nicht vielmehr nur einen Teil seines Ich einem andern höheren, wenigstens ihm höheren, in ihm mächtigeren Teil? Triumphiert da nicht irgend ein Wille, ein höherer mächtigerer Wille in ihm? Zu welchem Zweck soll die Kreuzigung vorgehen? Damit ein schönes Gedicht zu Stande käme. Zu wessen Genuss und Freude aber soll dieses zu Stande kommen? Nicht zu der des Dichters, des Schöpfers selbst? Zu seinem eigenen höheren Selbstgenuss opfert er sogar einen Teil seines Selbst (oder möchte er wenigstens opfern!) Aber weil der nächste Effekt das Kunstwerk ist, deshalb täuscht man sich und sagt: der Künstler, Gelehrte, Staatsmann hat sich seiner Kunst, Wissenschaft, Politik geopfert. Der Soldat, der sich freudig in den Kugelregen begiebt, opfert sich gleichfalls nur scheinbar dem Staate. Nur weil sein Staatsbewusstsein, weil sein politischer Wille so viel mächtiger in ihm ist, deshalb opfert er ihm sein übriges Selbst. Wenn er nicht so fest überzeugt wäre, dass er als staatliches Individuum gar nicht untergehen könne, dass er als solches bis in alle Ewigkeit fortlebe und fortwirke (ein richtiges perpetuum mobile) dann würde er sich eben nicht freudig in den Kugelregen

begeben. Vorausgesetzt, dass der Mensch seinen Tod auch nur sich vorstellig zu machen vermöchte (d. h. seinen speziellen Tod, das Aufhören seines grössten Macht-Bewusstseins, die völlige Gebrochenheit seines stärksten Willens), — dann würde er sich auch nicht mehr opfern, sein eigen Selbst niemals an irgend Einen oder irgend Eines, sei's Staat, Kunst oder was immer, dahingeben.

Das geht soweit, dass man sich auch nicht einmal die Welt ohne sich denken kann, im Nirwana existiert man auch noch; man sieht selbst noch das Nirwana. Man kann die Welt wegdenken, aber man kann nicht von sich absehen. In Nirwana ist man allein. Es ist das Reich der absoluten Individualität.

XXXII.

Der Wille zur Kunst. Der Satz, dass die Kunst das Leben verschönt, ist sogar im buchstäblichen, im realen Sinne des Wortes richtig. Soll sie es freilich thun, dann thut sie es gewiss, nach Weiber-Art niemals, aber sie thut es, thut es freiwillig, sobald sie merkt, dass sie es thun muss. Ein Volk oder ein Individuum, das die Schönheit ernstlich und energisch will, will sich am Ende, und gerade sich selbst auch schön. Indem es an sich künstlerisch arbeitet und das Hässliche ignoriert oder bekämpft, verschönt es thatsächlich auch sein Leben. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die beiden Völker, die in den plastischen Künsten bisher das Höchste geleistet haben (Griechen und Italiener) unter allen Völkern Europa's auch die schönsten Leiber, sogar die schönste Natur besassen. Die Schönheit ist unter Künstlern und Künstler-Familien wenigstens nicht die Ausnahme; einige, wie Gœthe und Byron, gehörten einfach zu den schönsten Männern ihres Zeitalters. Mit der Kunst eines Volkes wächst jedenfalls auch seine Schönheit. Oder sollen wir sagen: mit seiner Schönheit wächst auch seine Kunst? Ist vielleicht die Schönheit die

Ursache und die Kunst die Wirkung? Vielleicht beide beides? Doch da nicht die Kunst das letzte Ziel der Natur sein kann und nach unserer Auffassung auch die Kunst nur ein Mittel ist für den Künstler, den Menschen, so kann man dies vielleicht also am präzisesten ausdrücken: Ein Volk verschönt sich mittels der Kunst. Es vergeistigt sich mit ihr. Hat eine Kunst ein Volk so weit verschönt und vergeistigt, d. h. befreit, als sie dies überhaupt vermag, dann hat sie ihre Schuldigkeit gethan. Sie kann dann nicht nur gehen, sie geht wirklich! Es giebt ganze Kunst-, es giebt ganze Wissenschafts-Gebiete, die mit der Zeit völlig aus dem Kreis der Wissenschaft und Künste, dem Chor der Musen ausgetreten sind. Die Astrologie z. B., die Alchimie, die Theurgie u. s. w. waren Jahrtausende hindurch wichtige und angesehene Wissenschaften. Und heute? War die Astrologie deshalb nichts als Aberglauben, Irrtum, dummer, dicker Irrtum? Weniger Wissenschaft als Mathematik oder Physik? Sie hat ihrer Zeit wissenschaftlich geleistet, was man von einer Wissenschaft gefordert hat, bis eines Tages der Mensch im Stande war, ihre Voraussetzungen aufzuheben, den Zwang, der zu dieser Wissenschaft führte, und mit ihm das wissenschaftliche Dogma selbst zu brechen. Wer sagt mir, dass so nicht auch einmal die Mathematik als Wissenschaft entwertet werden kann?! Das hohe Alter und die Dauer und Unverbrüchlichkeit zeugt noch nicht für eine Wissenschaft. Es gab keine heiligere und kaum eine ältere Wissenschaft als die Astrologie. Vielleicht wird auch einmal die älteste und ursprünglichste Kunst, die zur Verschönerung und physischen Befreiung des Menschen in den frühesten Zeiten wahrscheinlich am meisten beigetragen hat (die Tanzkunst) zuerst aus dem Kranz der Musen ausscheiden. Es ist noch nicht ausgemacht, dass deren immer neun sein müssen, dass nicht jüngere Töchter geboren und die älteren sanft ersterben können. Oder wer würde heute noch den Mut haben, selbst den schönsten Tanz einer Statue des Praxiteles, einer Symphonie Beethovens, einem Liede Gœthe's an Kunstwert an die Seite zu setzen? Die

14*

Kunstwirkung des Ballets, d. h. seine Rückwirkung auf das Leben (um den Kunst-Realismus einmal von dieser Seite zu nehmen!) fällt nur noch sehr wenig ins Gewicht, wenn man es an der realistischen Wirkung anderer Künste misst; wiewohl das Sinnfällige und Momentane von vorn herein einen weit grösseren Kreis lockt und bestrickt und somit ein weit grösseres Wirkungsfeld hat. Aber wie heute alle diejenigen, die noch dem Sternencult huldigen, für die Wissenschaft gar nicht mehr in Betracht kommen, so zählt auch für die Kunst die grosse Mehrzahl all derjenigen nicht mit, auf die nur erst die unterste, die sinnlichste Art von Kunst zu wirken vermag. Die höchste Wissenschaft kann eines Tags zum Aberglauben werden; aber ist sie dies erst geworden, dann kompromittiert sich der Gelehrte schon von vorn herein, wenn er sie noch ernst nimmt und als Wissenschaft behandelt. Und so darf man auch Jeden als künstlerisch unheilbar kompromittiert ansehen, auf den nur noch die verschollensten Künste als Künste zu wirken vermögen. Er ist als künstlerische Totalität ein Atavismus.

XXXIII.

Der Wille zur Schönheit. Eine Frage an Moralisten und andere Pastoren: Wie kommt es, dass Schönheit und Tugend bei Frauen so selten sich vereinigt finden? Geschieht es nur deshalb, weil die schönen Weiber leichter der Verführung ausgesetzt sind, weil sie mehr umschwärmt und verhätschelt werden? Oder verhält es sich vielleicht gerade umgekehrt? Ist des Weibes Schönheit nicht vielmehr erst eine Folge ihrer Unsittlichkeit? Ist nicht eben die Schönheit die Verführerin?

Hier bedarf es noch einer Vorder-Frage? Wann ist ein Weib schön? Ist des Menschen Schönheit nur ein Produkt

des Zufalls? Hat neben der Abstammung, neben der Erziehung vielleicht noch ein Anderes Teil an der Schönheit des Menschen, nämlich sein Wille? Ist das Weib je schöner, als wenn es verführen will! Sind nicht die Sinnlichkeit, die Lust zu reizen, die Absicht sich geltend zu machen Gründe der Schönheit? Ist nicht diese schon allein ein Protest gegen die Moral? So etwa, wie es beim Manne die Intelligenz ist! Jede verbrecherische Neigung, jede Unmoralität macht den Menschen gewitzter und schöner zugleich. Geist wird ja im letzten Grunde nur dazu aufgeboten, um die Unmoralität zu rechtfertigen, sowie die Schönheit, um die Sinnlichkeit zu reizen oder zu befriedigen. Nicht umsonst sind die Teufel immer so klug und die Engel so dumm, nicht umsonst die tugendhaften Weiber so selten schön! Vorausgesetzt, dass nicht eine gewitztere Sinnlichkeit, ein feineres Raffinement das schöne Weib sich tugendhaft erhalten lässt. Denn Tugend (Unberührtheit) ist ein Reiz mehr am schönen Weibe. — Und ferner vorausgesetzt, dass nicht das Bewustsein von ihrer Schönheit, der Seltenheit und des Werts dieser Reize auch zugleich einem Stolzen Nahrung bietet, dass es zunächst vor jeder Schwäche und Verführbarkeit sichert; d. h. so lange, bis das Weib Gelegenheit findet, seiner Schönheit die höchsten Triumphe zu bereiten; sei's, dass es ein eben so seltenes und hervorragendes Exemplar des männlichen Geschlechts in seine Arme lockt; sei's dass es sich von einem Volke von Männern bewundern und anbeten lässt; sei's dass es vermöge der Macht seines Wesens einen Einfluss auf die Umgebung, die Gesellschaft, öffentliche Handlungen zu gewinnen vermag; sei's dadurch, dass es den Neid aller anderen Weiber erregt oder auf irgend eine andere Weise seine ganze Existenz auf einer Höhe zu erhalten weiss, die seiner Eitelkeit schmeichelt. Denn was ist am Ende die Schönheit dem Weibe, was anders als was dem Manne die Intelligenz ist: eine Waffe mehr im Kampfe um's Dasein, ein Ausdruck des Willens zur Macht! Das ist zuletzt auch die Kunst selber: sie erhöht die Existenz des Einzelnen wie der Völker, sie verfeinert, raffiniert sie; sie macht das Leben

genuss- und den Geniessenden besitzfähiger, sie führt tausend Dinge in seine Machtsphäre, die der Mensch vorher kaum geahnt, geschweige denn besessen hat.

Die Tugend eines schönen Weibes aber ist auf alle Fälle nur ein Schein oder Heuchelei, das Wesen der Schönheit ist Immoralität. Denn gerade das macht ja ein Weib schön und darin offenbart sich ihre Schönheit, dass sie mit ihrer ganzen Leiblichkeit so auf den Mann einwirkt, dass er irgend wie auf diese Reizung reagieren muss, d. h., wenn sie ihm so fasziniert, dass bereits sein Blick und sein Händedruck unsittlich, oder wie Heuchler sagen, »unrein« wird: nämlich sinnlich! Erst das Weib, das nicht mehr reizt, ist direkt unschön und unbedingt hässlich nur das Weib mit erkalteter, krankgewordener Sinnlichkeit. Niemals aber ist ein Weib schöner als im erotischen Zustande und für Niemand ist es schöner als den Liebhaber. Wieder ein Grund, dass die Schönheit Folge und Erfolg weiblicher Sinnlichkeit, oder um theologisch zu reden, ihrer Unmoralität ist. — Natürlich darf hier weniger als je die Relativität ausser Acht gelassen werden.

Hier haben wir auch den Grund für den ewigen Kampf zwischen Kirche und Kunst, dafür, dass in Ateliers, im Theater, in Dichter- und Musiker-Kreisen die Tugend sich selten genug installiert; oder aber die Kunst ist hier nicht zu Hause ... Tugend und Kunst, das sind einfach zwei verschiedene Welten ...

Schönheit ist Reiz, Schönheit muss reizen und verführen. Schönheit ist dem Weibe, was Fangarme dem Polypen: ein Mittel, den Mann (oder auch Männer!) zu angeln. Ein Weib ist schön, heisst: Ihr Leib tendiert auf das Sinnen- und Empfindungs-Leben des Mannes.

Wie? Und die Schönheit könnte nichts beweisen? Schönheit hätte nie etwas bewiesen?! Im Kampfe, der zwischen Mann und Weib besteht, in Hass und Liebe ist Schönheit stets das letzte und wichtigste Argument. Es giebt sogar Fälle, wo Schönheit selbst juristische Beweiskraft besitzt. Der Prozess der Phryne, deren nackter Busen rhetorische Kraft ganz besonderer Art besessen haben soll, ist ja bekannt.

Und man weiss, die Athener waren hinsichtlich der Rhetorik gar nicht so leicht zufrieden zu stellen! —

* * *

Und welches ist das Recht der Schönheit? — Genossen zu werden! Die Schönheit ist so wenig um der Schönheit willen da, als das Weib um seiner selbst willen da ist.

So wie der Leib des Weibes erst dem Manne zur Lust und dann dem Kinde zur Hege und Pflege dient, so prangt auch die Kunstschönheit nur so lange in unnahbarer Hoheit, bis der erscheint, der würdig und dreist genug ist, ihr den Gürtel zu lösen. Dass da jedesmal so viel alte Kunst welkt und unschön wird, ist nur das allgemeine Schicksal. Die Kunst trägt es so gelassen, wie im Allgemeinen das Weib. Wer nur darüber nicht hinwegkommt, das sind all die alten abgewiesenen Freier! Kein Mann kann mit Gleichmut die Kinder betrachten, die seine Jugendgeliebte von einem fremden Manne hat.

Nur Eunuchen begnügen sich mit dem „reinen, interesselosen Anschauen." Aber auch der Eunuch betrachtet das Weib nicht ganz interesselos. Noch die Erinnerung seiner geraubten Mannheit wird sein objektives Urteil trüben. Der Gedanke noch seines ehemaligen Interessiertseins an Frauenschönheiten wird seinem Urteil allein schon die Richtung geben.

XXXIV.[1])

Tendenz des Weibes. Nicht nur ein Kunstwerk hat Tendenz, selbst die Natur ist tendenziös. Vor allem ist es der Mensch selber. Nach dem Wesen eines Menschen, eines Dinges, eines Kunstwerkes fragen, heisst das Eine wie das Andere nach ihren geheimsten Absichten und Zwecken,

[1]) Dieser und der folgende Abschnitt sind bereits in meiner Schrift über das „Sexuelle Problem" abgedrukt. Ursprünglich aber gehören sie dieser Arbeit an, wie denn überhaupt jene ganze Schrift als Teil dieses Werkes gedacht war. Dann aber wuchs sie aus dem Rahmen heraus und verlangte eine gesonderte Veröffentlichung.

nach ihren Tendenzen erforschen. Wohin steuert sein Wille? Wo ruht seine Kraft? Das Woher? und das Wohin? — es giebt nichts, das uns wissenswerter wäre — eingerechnet natürlich der Weg, der von dem Einen zum Andern führt.

Es giebt Menschen von ehrgeizigen, theoretischen, erotischen, sympathetischen und tyrannischen Tendenzen ... Die Tendenz des modernen Weibes äussert sich z. B. in zarter verlangender und doch abstumpfender, weil abgestumpfter Fleischlichkeit; Anderer geheimste Wünsche und Zwecke verrät ein Auge, der linke Nasenflügel, und fast immer die Garderobe. Hier begreift sich auch die Wichtigkeit, mit der seit Menschengedenken das Problem der Kostümierung von den Frauen behandelt wurde. Sie eben bietet das Mittel, die verborgensten und vornehmsten Absichten auch wirklich verborgen zu halten oder auch, wenn's sein muss, zur Vervollständigung des Triumphes sich verraten zu lassen. Gegenwärtig z. B., da die ganze verlangende Sinnlichkeit des Tieres „Weib" endlich am Hervorbrechen ist (sehr zum Unterschiede gegen frühere Zeiten, in denen die männliche Sinnlichkeit die verlangende und die abwartende weibliche die verlangte war) — und die Herrschsucht des Weibes mittels dieser aggressiv gewordenen Sinnlichkeit. Die modernen Damentrachten mit ihrer Accentuierung des Nackt-Geschlechtlichen, des bewusst Weiblichen, mit ihren übermütigen Anmerkungen über das Schwächegefühl des modernen Mannes — das sind die offen zu Tage tretenden und ohne Scham ausgesprochenen Tendenzen des Kunst- und Naturwerks „Weib" dem Manne gegenüber. Es hatte gemerkt, dass es Anfangs durch jede weitere Umhüllung und darauf in natürlichem Rückschlag durch jede weitere Enthüllung stärker, siegreicher und unwiderstehlicher wurde über den Mann.

Der Triumph des Weibes durch die Sinnlichkeit und der zwiefache Genuss in diesem Triumph — das war sein letzter Endzweck, seine eigentliche Tendenz. Dies zu erreichen, musste es klug sein wie eine Schlange, musste es glatt sein wie eine Schlange, musste es beweglich sein wie eine Schlange.

Und es ward klug, glatt und beweglich wie eine Schlange. (Die Bibel bedient sich einer Tautologie; sie lässt den Mann verführen durch das Weib und die Schlange. O, es genügt schon des Einen! Das Weib umfasst Beides, die Schlange ist nur ein Unterbegriff desselben). Das Weib entdeckte seinen Dämon und faszinierte. O, nicht durch seine Schönheit, wie man sich immer einbildet, mindestens nicht durch diese allein! Und der Mann, dieses starke und stolze Tier schmiegte sich, wie geblendet und vergewaltigt zu seinen Füssen, noch glücklich, seinen Rücken ihm zu höchst gefälliger Drauftrampelung darbieten zu können.

Unter der Herrschaft und Führung des Weibes verweichlichte und verweiblichte sich die moderne Cultur und schliesslich auch der Mann. Ganze Culturgebiete der letzten Jahrhunderte sind Ausflüsse weiblicher Eitelkeiten. Es bot dem Manne alle Süssigkeiten, es liess ihn seine Blicke sich stumpf bohren an ihren Reizen, es koste ihn und schmeichelte ihm so lange, bis es ihn so in seiner Gewalt hatte, dass es ihm ganz getrost die allerliebsten Füsschen auf den Nacken setzen konnte! Die Tendenz des Weibes dem Manne gegenüber kommt in einer ganzen Reihe von modernen Culturerscheinungen zu Tage. (In der Kunst, in der Gesellschaft, in den Sitten, vor allem in der Ehe, in der Erziehung. Die Ehe in der modernen Form ist eigentlich um des Weibes willen allein geschaffen. Sie ist die erste und wichtigste Etappe weiblichen Imperiums. Die moderne Jugenderziehung, die fast ausschliesslich in der Hand von Frauen liegt, ist einfach ein Unglück. Die Frau kennt, versteht nichts und will nichts verstehen von dem Männlichen im Knaben. Sie erzieht ihn stets nach ihrem Ebenbilde und entmannt ihn, noch ehe er Hosen zu tragen bekommt. Dies zu verhindern, giebt es nur ein Mittel, ein hartes freilich und ein verzweifeltes, aber notwendiges; die Knaben möglichst früh vollständig dem Einflusse der Frauen zu entziehen, auf dass der Mann wieder mannbar werde und auch dem Weibe hinfort als Mann begegne! In der Erziehung von Knaben und im Umgang mit

der männlichen Jugend verrät das Weib einen Stumpfsinn und eine Brutalität und schliesslich auch eine Gewissenlosigkeit, die dem tiefer Blickenden denn doch Hochachtung vor dem „zarten Geschlechte“ einflösst. Aber allerdings, man muss sehr tief blicken und einen Sinn haben für die feinsten Subtilitäten und einen anderen für die gemeinsten Bestialitäten im Weibe. Unsere modernen Naturalisten sind in der Hinsicht häufig ausserordentlich feinsinnig!)

Die modernen Männer wurden alle einmal Lotophagen an irgend einem weiblichen Busen, und bei dieser Gelegenheit vergassen sie ihre mannbare Kraft; sie vergassen das Ziel ihrer Fahrt, ihre Zwecke und ihre Absichten und versanken in nichtige Träumereien. Diese Gelegenheit benutzte das schlangenkluge Weib, und es ward Herrscherin.

XXXV.

Kunst und Liebe. Wenn man heute so häufig spricht: Der moderne Künstler (der Naturalist) will Natur, so hat das schon seine Richtigkeit. Man muss nur das Wort will betonen. Er will sie, er verlangt nach ihr, wie der Mann nach dem Weibe. Und gerade was er an ihr liebt, weshalb er sie will, das raubt er ihr, sobald er sie hat: die Jungfräulichkeit, das Unberührtsein. Die Natur ist, sobald sie der Künstler hat, schon nicht mehr Natur, sowie das Weib in des Mannes Armen nicht Jungfrau, auch nicht mehr reines Weib bleibt. Es wird männlicher, wissender. Es tritt gleichsam aus der Gemeinde der Weiber aus und schlägt sich zum Manne. — Auch die Natur verliert ihre Unschuld in den Händen des Künstlers. Er durchgeistigt sie, und sie hört auf, reine Natur zu sein. Der moderne Künstler identifiziert sie ja beide. In der Mehrzahl moderner Poesien vertritt das Weib geradezu die Natur . . . In der naiven Kunst ist die Natur gleich-

sam noch ein Kind, das Neugeborene, eben entsprossene; in der sentimentalischen ist sie Weib, die Umworbene, Gepriesene, die Ersehnte und Gefreite, meist aber nicht Gewonnene und, wenn schon Gewonnene, doch sehr bald Verlorene; — schnippisch oder hochmütig giebt sie ihrem Freier einen Korb, und das Geflenne geht los — daher die Sentimentalität. Was geschah nun? Der Künstler sagte sich: der Jungfer musst Du auf andere Weise beikommen! Zeig ihr, dass Du ein Mann bist! Und er zeigte es ihr, er bezwang sie; und sie verheiratete sich mit ihm, d. h sie musste sich mit ihm verheiraten. Es geschah um des öffentlichen Anstandes wegen! Damit ist die naive und sentimentalische Kunst nicht aufgehoben. Aber diese Unterscheidungen sind jetzt Privatsache geworden. Jeder hat ja wohl noch einmal seine Kindheits- und Schmachtlappen-Periode. Die Kunst selbst ist aus beiden Epochen heraus. Sie ist eine ganz legitime und wohlanständige Ehe, in der zwar einstweilen das Weib sich alle Mühe gibt, den Mann unter'm Pantoffel zu kriegen, in der aber schliesslich doch stillschweigend, voll Zärtlichkeit freilich und mit aller Höflichkeit gegen sein ehrbar Gemahl, der Mann das Kommando übernehmen wird. Ist er's ja doch, der für Kinder und für die Kinder zu sorgen hat! Gegenwärtig aber befinden wir uns noch in dem Stadium, in welchem das Weib noch energischst um ihre Pantoffelherrschaft ringt.

XXXVI.

Die zweigeschlechtliche Schönheit. Der Geschmack des Weibes liegt vielleicht gar nicht so weit ab von dem des Mannes, als man oft annimmt. Doch sind selbst da, wo Beider Geschmack zusammenfällt, seine Ursachen stets verschiedene, meist sogar konträre. Ein Weib geniesst z. B. eine Liebesscene ebenso *seinem* Geschlechte gemäss als der

Mann: also anders. Dem Manne erhöht der Anblick eines schönen Weibes sein Mannes- und Kraftgefühl, er lässt mit Wollust oder selbstbefriedigter Genugthuung ihre Formen und Reize auf sich wirken, er sieht sie mit den Augen der Romeo's, Tristan's, Faust's — er geniesst sie mit denselben, bewältigt, durchdringt sie und nimmt sie völlig in sich auf. — Ein Weib aber erfreut sich der Schönheit eines andern Weibes, nicht, weil dieses, sondern weil es selbst ein Weib ist. Sein Geschlechtsgeist triumphiert mit dem Siege der Genossin. Am liebsten möchte es selbst Julia, Isolde, Gretchen, Klärchen, Kätchen sein, — sie möchte wirken, reizen und genossen sein — wie diese.

Also dasselbe Frauenbild kann Mann und Weib als gleich schön und vollendet erscheinen (natürlich vorausgesetzt, was sich von selbst versteht, unter sonst gleichen Cultur-, Zeit-, Volks- und Bildungs-Verhältnissen), dem Einen, weil es ihm die höchsten Liebesgefühle erregt, dem Andern, weil es ihm dieselben erregen hilft, weil es ihm die Mittel zu reizen bietet, es zu Genüssen raffiniert, auf die nicht sein Geist von selbst oder nicht so schnell gekommen wäre. —

Ich habe den hier einfachsten und leichst verständlichen Fall (Darstellung des geschlechtlich Schönen) gewählt. Aber derselbe Unterschied, derselbe Gegensatz findet sich beinahe überall. Das Weib findet im Allgemeinen schon deshalb Alles schön, was der Mann schön findet, — eben weil es der Mann schön findet. Aber dieses „eben weil" hat es lange vergessen, deshalb denkt es nicht daran und will nicht zugeben, dass hier ganz verschiedene Geschmäcker existieren.

Ein anderer Grund für die gleichen oder ähnlichen Kunstwirkungen ist folgender: Zweimal nämlich findet (das eine Mal im Objekt, das andere Mal im Zuschauer) eine Umkehrung der Zeichen statt, wodurch die Multiplikation wieder dasselbe positive Produkt, denselben positiven Schönheitseffekt ergiebt, oder doch ergeben kann. Das lässt sich geradezu in eine mathematische Formel bringen, nämlich:

$$(+a) \,.\, (+b) = +x$$
$$(-a) \,.\, (-b) = +x$$

Die Schwierigkeiten, die Geschlechtsunterschiede in der Kunst zu fixieren, sind schon deshalb so grosse, weil, wovon nicht Jeder etwas weiss noch wissen, und wenn er es weiss, etwas eingestehen mag, es leider Geschlechtsverschiebungen giebt, zumal in der unkontrollierbaren Sphäre des Geistigen, die alle hierauf bezüglichen Streitfragen so leicht verwirren. Es ist eben nicht Jeder ein Mann, der Hosen und Wamms trägt, und namentlich unter den Künstlern giebt es Hosen- und Wammstragende Weiber in Menge, während andrerseits das Weib, das gebildete besonders gerne mit allerlei männlichen Eigenheiten, Sitten (ganz besonders aber seinen Unsitten!), Arten und Unarten affektiert. Das Weib lügt sich schliesslich geradezu zum Manne herauf, so ganz unterjocht ist es doch eigentlich von des Mannes Kraft. —

Je weiter aber das Kunstobjekt vom Zentrum des Geschlechtlichen abliegt, um so mehr divergieren auch die Urteile über das, was schön ist; oder was wichtiger und entscheidender, steigt oder sinkt das Interesse des einen oder andern Geschlechts für das Kunstobjekt. Es giebt schliesslich auch eine Schönheit unter Männern und für Männer, eine Schönheit, über die sich allein die Männer untereinander verständigen können, wie es andrerseits auch eine Schönheit unter Weibern und für Weiber giebt, für das allein ein Weib einiges Verständnis findet. Hierher gehört alles Kleine und Niedliche, Alles, was sich auf das Kind und die Kinder bezieht. Das Weib ist wahrscheinlich immer der erste Entdecker von Kinderschönheiten; es erblickt Reize, wo der Mann einstweilen nur noch ein unschönes, ekles, widerliches Geschöpf sieht. Es ist der Mutterinstinkt, welcher hier der Pfadfinder der Schönheit ist.

XXXVII.

Das hedomistische Prinzip in der Kunst.

Das Wort „Vergnügen“ spielt in der Kunst und hat von je in ihr eine grosse Rolle gespielt. Was soll die Kunst? Diese Frage hat allen Aesthetikern noch immer viel Kopfschmerzen gemacht. Jedenfalls hat sie noch keiner befriedigend gelöst. Wenigstens hat noch keine Antwort befriedigt.

Wollen wir es nicht auch hier vorziehen, anstatt metaphysisch und philosophisch die Frage psychologisch und historisch in die andere umzusetzen: Was will die Kunst? und: Was will man von der Kunst? Was hat man je von ihr gefordert? Und wie ist das in Uebereinstimmung zu bringen? Und vor allen Dingen: wie verhielten sich die beiden Forderungen, die an die Kunst gestellt werden, die man, d. i das Publikum, und die sie selber an sich stellte? Hat die Kunst immer dasselbe von sich gefordert, was man von ihr gefordert hat? Und wie stand sich die Kunst dabei, wenn sie sklavisch vollführte, was man von ihr vollführt sehen wollte? Wer ist da souverän und hat ein Recht, zu fordern?

Offenbar die Kunst, denn sie ist frei. Offenbar das Publikum (man), denn es bezahlt die Kunst, erhält die Künstler; denn es ist derjenige Faktor, der den Erfolg bestimmt.

Man will sein Vergnügen; denn dazu giebt man sein Geld. Man will nach des Tages Mühen, an Sonn- und Feiertagen sich auf angenehme Weise zerstreuen. So geht man in die Gallerien, in Theater und Konzerte, liest Romane und Journale.

Nun aber, ich schweige davon, dass das, was den Einzelnen ein Vergnügen, ein Fest bereitet, sehr weit auseinander liegt. Gut! Wenn aber das gesammte Publikum sich darüber einig ist, dass das Gebotene kein Vergnügen bereitet, keine

Freude macht (um das edlere Wort nicht zu verschmähen) kurz, wenn alle Welt darüber einig ist: Dieses Werk ist abscheulich, es bereitet uns Pein, — ich frage: ist damit das Urteil über ein Werk gesprochen, besiegelt und unwiderruflich gemacht?

Die Kunst soll Vergnügen machen. — Wem? Den Gebildeten oder dem Volke? Den Mit- oder Nachlebenden? Nur der eigenen Nation oder aller Welt? Und auch allen Zeiten? Allen Zeiten und Zonen! Aber noch nie hat das ein Werk gethan. Und vollends die gegenwärtige Kunst macht noch ziemlich wenigen eigentliches Vergnügen, auch denen nicht, die sonst vorgeschritten genug sind, die Bedeutung und Notwendigkeit derselben einzusehen.

Das landläufige Urteil lautet also: Ich sehe nicht ein, weshalb ich auch noch des Abends im Theater all die Pein des Lebens ausstehen muss? Wir sind glücklich, wenn wir im Leben Trunkenbolden und Schwindsüchtigen ausweichen können und im Theater und in Romanen sollen wir uns solche Creaturen gefallen lassen müssen? Seit wann soll die Kunst Grauen hervorrufen, Ekel und Furcht? Die Kunst soll mich erheitern, veredeln und mit dem Leben aussöhnen.

Schon wieder soll die Kunst etwas, und gleich dreierlei auf einmal, und noch dazu nichts Kleines von Kunststück: unsern Philister veredeln!

Doch lassen wir diese schoflen Leute mit ihrer schoflen Gesinnung. Vielleicht können auch wir noch ein Vergnügen hinausretten, das aber dabei für uns, die Dichter und Künstler herausspringt. Man denkt überhaupt, wenn man von Kunst schwatzt, viel zu wenig an den Künstler. Man nimmt immer, und daran krankt ja unsere ganze Aesthetik und alle unsere Kritik, den Zuschauer und das Publikum als Norm der Kunst; und man bedenkt nicht, dass es dies sowenig sein kann, als der Ambos dem Hammer Regeln vorzuschreiben hat. Man vergisst auch bei Vergleichen mit der griechischen Kunst, dass der griechische Zuschauer diese Passivität und Uninte-

ressiertheit nicht besass, die der moderne Zuschauer, dessen künstlerisches Interessiertsein durch zu mannigfaltige Eindrücke längst paralysiert ist, dem Künstler entgegenbringt.

Gehen wir der Sache tiefer nach: Was ist Vergnügen und wie entsteht Vergnügen? Natürlich rede ich hier nicht von dem sinnlichen Kitzel abgewirtschafteter Roués!

Für den höher gearteten Menschen entsteht nur dort ein Vergnügen, wo Kräfte streiten und wo er die Freiheit über eben die Kräfte besitzt. Jedes Ueberwunden-Haben oder auch die Erkenntnis überwundener Triebe bereitet Einem ganz höllische Freude. Und so kommt es, dass gerade alle Art von humoristischer Poesie so ganz hervorragend zur Basis aller Kunstbetrachtungen gemacht worden ist. Und so kommt es auch, dass die geistige Freiheit, das interesselose Anschauen zum Panier aller hohen Künste gemacht worden ist.

Freiheit! Wessen Freiheit? Man hat dreierlei Arten von Freiheiten zu unterscheiden, die man ständig mit der grössten Virtuosität durcheinander gebracht hat.

Es giebt eine Freiheit des Künstlers, eine Freiheit des Publikums und eine Freiheit des — Objekts, des Stoffes. Es ist auf den ersten Blick klar, dass diese drei Interessen-Sphären nicht parallel laufen. Wir, die wir alle Interessen wahren, nur die des schöpferischen Subjekts nicht (das thun übrigens auch die Realisten nicht), haben vor allem als höchste und erste Kunstforderung die Freiheit, das Für-Sich-Sein, um seiner-selbst willen Erscheinende des Kunst-Objekts, die naturwahre und schöne Individualität hingestellt. Ihre Selbständigkeit ging uns über alles, das Zurücktreten des künstlerischen Subjekts galt als Hauptsache. Von diesem verlangte man nichts weiter, als was man vom weiblichen Mutterboden verlangt: die Passivität des Empfangens, das in sich Tragen und in sich Ausarbeiten, der Künstler sollte nur sein Blut und Fleisch als Nahrung hergeben, im Uebrigen aber das junge Leben sich möglichst selbständig und frei entwickeln lassen.

Und auch der Zuschauer sollte seine Freiheit und Selbständigkeit behalten. Nichts darf auf seinen Willen einwirken, alles soll nur Vorstellung bleiben.

So kam es denn, dass der Künstler in die Knechtschaft zweier inferioren Mächte geriet, aus der er sich noch nicht wieder befreit hat.

Aber man sehe doch, wie grosse Künstler noch immer gearbeitet haben! Wie sie den Stoff meistern! Wie cäsarisch schaltet und waltet z. B. E. Zola, dessen gebieterischer und machtvoller Wille seine Figuren, Vorgänge und Landschaften wie ein in Reih und Glied marschierendes und immer schlagfertiges Regiment kommandiert! (Ein eben so grosses cäsarisches Künstler-Genie war auch unser H. v. Kleist). Und wie oft, mit welcher Rücksichtslosigkeit und wie geflissentlich stossen die Künstler ihr Publikum vor den Kopf! Aber man muss sich freilich hüten, die grosse Masse des Publikums, das ja oft gar nicht anders als durch solche Kopfstösse aus seiner lethargischen Verschlafenheit aufgerüttelt werden kann, mit dem engeren Publikum der Gebildetsten und Vorgeschrittensten, zu verwechseln den Mitstreitenden, die eigentlich einen Chorus von Künstlern bilden. Solch einen Chorus von Künstlern bildete das antike Publikum.

Dieser Chorus von Künstlern — das eigentliche Publikum — empfindet freilich die Siege des Künstlers über die Materie, als persönliche Triumphe mit. Der Streit und das Spiel der Kräfte ist zugleich ein Streit und ein Spiel *seiner* Kräfte, die besessene oder errungene Freiheit zugleich *seine* Freiheit.

Aber wie jede Freiheit entspringt aus einer Unfreiheit, wie sie nur ihren hohen Wert erhält in Hinsicht auf die vorausgegangene, Unfreiheit, so kommt auch jedes Vergnügen erst zu seinem Recht durch die vorangegangene Not.

Nicht die Freiheit ist die Bedingung zur Kunst, sondern die Befreiung, der Wille zur Freiheit. Nur wo eine Not besonders stark empfunden wird, z. B. die moderne Cultur-Lüge von den Naturalisten, erst da regen sich die Kräfte zu

ihrer Ueberwindung, erst da entstehen Werke und mit diesen und durch diese Werke eine Freiheit oder ein Vergnügen.

Wie kann man also von diesen ausgehen wollen? Freiheit und Vergnügen sind der Preis und nicht das Wesen der Kunst! So haben z. B. den höchsten Genuss an Faust alle Diejenigen empfunden, die mit Goethe und seiner Zeit die grosse religiöse Not empfanden. Es hat Tausende gegeben und giebt es noch, die sich niemals einen Genuss aus dem Faust herausgelesen haben oder heut noch herauslesen können, oder für die die Poesie im Faust mit Gretchen geht und kommt. Goethe aber und mit ihm indirekt seine Zeit hat sich religiös freigemacht am Faust, so wie er sich am Werther gesund geschrieben hat.

Alle Art von Unfreiheit und Unlust ist vielmehr gerade das Motiv des Kunstschaffens; und der Zuschauer will gleich auf seine Rechnung kommen, den Preis der Lust vorwegnehmen, noch ehe er etwas eingesetzt hat!

Und dann: soll er denn in jedem Falle Lust empfinden? Wenn der Maler ein Jagdstück malt, hat auch der Hirsch, den er in seinen letzten Zügen, verendend unter den Klauen des Jagdhundes darstellt, das Recht, sein Vergnügen bei dieser Art von Kunst zu fordern? Oder hat er es in der Realität? Die Jagd malt ihr als ein Schönes? spricht der Hirsch. Das preist ihr? Ich finde nichts Schönes daran, ich empfinde nur Pein bei solchen Vorgängen?

Ohne Zweifel: der Hirsch hat Recht. Aber ist der Hirsch das oberste Tribunal für den Maler von Jagdstücken? Sollte das von vielen Menschen nicht auch gelten? Sind nicht auch viele, was der Hirsch bei der Jagd? Die Gejagten, Verfolgten, Getroffenen? Oder glaubt man, dass die Tartüffe auch ihr Vergnügen dabei fanden, als sie Molières Komödie lasen? Und welche Bedeutung hat ihre Klage über Schönheit, Unschönheit, Lust oder Unlust, die ihnen dieselbe erregt? Man muss nie zu viel von sich verlangen: Opfer und Zuschauer seiner Opferung sein zu wollen.

Einen Gewinn wird die moderne Kunst jedenfalls haben.

Sie peitscht das Publikum mit Skorpionen aus seiner Interesselosigkeit heraus. Hier, wo überall die geheimsten Wunden der Cultur-Menschheit aufgedeckt werden und die grössten Interessen des Lebens auf dem Spiele stehen, hat die alte Interesselosigkeit des Kunst-Schauens ein Ende. Und das ist ein Segen. Denn diese Interesselosigkeit ist an allem Unglück schuld. Man muss dem grossen Faultier, Publikum genannt, man muss speziell dem deutschen Bier-Philister nur noch interesseloses Anschauen predigen!

Mit dem Vergnügen in der Kunst gehet es diesem ohngefähr so wie Goethes Bürger mit der Politik:

„Nichts Bessres weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen,
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten weit in der Türkei
Die Völker auf einander schlagen“.

Ja, darauf kommt's an: Da hinten, weit in der Türkei, in idealen Zeiten und Völkern! Daher die ideale Form! Irgendwo, irgendwann, irgendwas, das uns nichts angeht, das uns nicht gefährlich werden kann. So liebt es sich unser Spiessbürger an Sonn- und Feiertagen. Wenn ihm die Kunst nur immer drei Schritt vom Leibe bleibt! Irgend eine allgemeine Rührung, die zu nichts verpflichtet, Vorstellungen, die Einem nicht ins Schlafzimmer oder ins Komptoir folgen! Nicht die Furcht vor dem Real im Theater, sondern umgekehrt die Furcht vor der Kunst ist es, vor der Geistigkeit im Leben, die ihn ängstigt. —

Wenn man heute so oft Männlichkeit und Kraft von der Kunst fordert (freilich fordert man diese Männlichkeit oft nur wie ein Weib), so sollte man vor allem daran mitarbeiten helfen, die Kunst aus der Passivität herauszuheben, sie von der Knechtschaft des Stoffs und des Zuschauers zu befreien, ihre Aktivität und Aggressivität erhöhen. Publikum und Stoff sind immer nur das Wild, welches der wilde Jäger-Künstler zu Tode hetzt, der auch der einzige ist, der bei dem Geschäft sein Vergnügen finden kann; er und sein Jagd-Gefolge: der Chorus der Künstler.

Mögen sich das ganz besonders auch die Realisten gesagt sein lassen, die im Gegenteil gerade recht beflissen sind, die Kunst noch femininer zu machen, wie die consequent realistischen Erzeugnisse von Hauptmann und Holmssen bei allen ihren sonstigen Vorzügen so drastisch gezeigt haben. Der Dichter — ein Sklave seines Objekts, ohne Willen, ohne Zwecke, ohne Tendenzen, —

* *
*

In der Kunst, sagt Heine einmal, giebt es keinen Mittelstand; und das ist der Grund, weshalb es in Zeiten, in denen der Mittelstand der Bourgeois herrscht, mit der Kunst so schlecht bestellt ist. Für den Künstler giebt es allemal nur zwei Gattungen von Menschen: Die Grenzen der Menschheit: Die Vorgeschrittensten und die Zurückgebliebensten, eine Gemeinde der freiesten Geister und — das Volk. Dies ist ihm Stoff, wie ihm jene Norm ist. Sie sind auch sein einziges Publikum: er wendet sich entweder an die Instinkte und Leidenschaften des Einen oder den Kunstverstand (Formensinn) des Andern! Der Mittelstand hat keine Kunst, der Mittelstand bedarf keiner Kunst. Womit er sich befasst, wird, schon dass er sich damit befasst, künstlerisch entwertet. Ihn kann man auch nicht einmal in seiner Passivität als Künstlerobjekt gebrauchen. Er ist im Besten Sinne künstlerisch uninteressiert.

Das hat man sich gegenwärtig zu halten, wenn man von der Popularität eines Künstlers redet. Nicht schlechtweg und in jedem Falle ist die Popularität eine Tugend. Der Dichter, der von dem Volke begriffen wird, ist jedesmal nur ein schlechter oder ein zurückgebliebener Dichter — ein Trottel; und der gute Dichter wird populär, wenn er anfängt zu veralten und zu vergilben.

Wem also das Volk etwas anderes ist als Roh-Stoff für seine Kunst und Ambos für seine Gedanken oder seinen Willen — der mag alles, er wird sogar gewöhnlich ein guter, sehr guter Mensch sein — aber ein Künstler ist er nicht!

Also Publikum ist das Volk dem Künstler nur in einem ganz bestimmten Sinne, in Folge seiner Passivität, sowie die Gemeinde der Vorgeschrittensten und Vornehmsten, die

selbst wieder einen Kunst-Willen haben, auf den ein anderer Wille wie ein Stein auf einen anderen Stein stossen und wirken kann, in ihrer Aktivität das eigentliche Kunst-Publikum bildet. Es sind die Mitarbeiter des Künstlers. Es ist Geist von seinem Geiste — das Volk ist Natur.

Wie soll also in jedem Falle ein Vergnügen, eine Freude, ein Lustgefühl für den Zuschauer herauskommen? Wie kann, wer selbst Kunst-Objekt (Natur) ist, selbst immer Zuschauer sein wollen? Wo der Künstler oft hart und grausam mit der Natur, seinem Stoff umgehen muss? Ich wüsste nicht leicht einen Dichter, der grausamer mit seinem Stoff, der Natur, umginge, als der Naturalist Zola. Gut: Verlangt man Meisterschaft in der Kunst (und man verlangt sie, man ist gegen jede Art Anfängerschaft in der Kunst), dann muss auch Etwas da sein, das gemeistert wird. Ist der Dichter Naturalist, wie Meister Zola, dann wird die Natur gemeistert, ist er Idealist, dann wird die Geschichte gemeistert oder die Idee, oder was sonst als Stoffquelle benutzt wird.

Ein Vergnügen springt da freilich auch heraus, aber man sieht schon für wen.

Hat sich der Künstler erst einmal befreit, ist der Artist in ihm frei geworden und überall, wo ein starker Wille in ihm auf Raub und Jagd ausgeht, da beginnt das eigentliche Lustgefühl. Die Jägerlust, — freilich zugleich oft mit der Angst des verfolgten Wildes. Der Feind, auf den er Jagd macht, ist nicht selten er selbst. Die Lust an der Selbst-Zerstörung und Selbst-Beobachtung ist nirgends so häufig und so unheimlich als bei modernen Dichtern. Hier hat man die Ursache für eine ganze Reihe von Wirkungen und Eigentümlichkeiten bei Ibsen; z. B. das Unheimliche, Geheimnisvolle und Geheimthuerische, das Versteckte und Zurückhaltende, kurz die ganze geheime Lust des Selbst-Peinigens und Selbst-Geniessens.

Indes man thut gescheidter, seine Feinde anderswo zu suchen als in sich selber. Aber da muss man kein Arbeitstier sein. Man muss überhaupt nicht die Arbeit so hoch

schätzen, als sie heute überall geschätzt wird. Kein Satz ist so falsch und so gefährlich als das oft citierte Motto zu Freytags „Soll und Haben“, dass man das deutsche Volk dort suchen soll, wo es zu Hause ist, bei der Arbeit. Denn thatsächlich ist der Mensch niemals bei der Arbeit zu Hause, oder wenn er es ist, so ist er hier doch auch genug discipliniert und uniformiert, um sich nicht zu verraten. Der kluge Verräter des Lebens ist und bleibt der Müssiggang. In müssigen Augenblicken hat sich Niemand genug in Disciplin, um nicht gelegentlich sein Tiefstes zu verraten. Es sind auch die interessantesten Augenblicke. Man erlebt nirgends mehr, nirgends Wertvolleres als in den Abendstunden, an Sonn- und Feiertagen, des Sommers auf Ausflügen und in aller Art von Ferien. Alle unsere Liebschaften und besten Freundschaften datieren aus jenen Zeiten, und auch unsere schönsten Funde. Es giebt Menschen, welche von Berufswegen Müssiggänger, fleissige Nichtsthuer, müssige Beobachter sein sollten, und es gereicht der Kunst nicht zum Gewinn, dass die Künstler heute nicht mehr in diese Klasse von Menschen gehören. Nur ein Volk, das noch einen Ueberschuss hat an Kräften, besitzt eine Kunst. Am Ende ist diese doch ein Luxus (Ausfluss von Verschwendung und Reichthum, — natürlich nicht solches in baarem Gelde — es giebt noch einen anderen Reichthum!), aber ein notwendiger, ein sich mit Gesetzmässigkeit einstellender Luxus. Auch waren alle Helden von Dichtungen bisher im guten Sinne Müssiggänger, d. h. sie fingen erst an, die Poesie etwas anzugehen, wenn sie aufhörten, Arbeiter zu sein. Denn der Mensch fängt erst an, ein seelisches Wesen zu sein, d. h. seine Seele zu fühlen (und ähnlich verhält es sich auch mit seinen Nerven), wenn er müssig geht. Als das beste Mittel gegen Zahn- und Seelenschmerzen, als das zuverlässigste, wurde noch immer die Arbeit ordiniert, und stets mit dem besten Erfolg.

Freilich der ewige Müssiggänger, z. B. unsere heutige gnädige Frau geht auch den Dichter nichts mehr an. Er ist schon wegen der Langeweile, die von ihm ausgeht, für

die Poesie nicht zu gebrauchen. Gemeint ist natürlich der Müssiggänger nach vollbrachtem Tages- und Wochenwerke, dessen Seele Spannkraft genug erhalten hat und gestimmt und gewillt ist, allerlei Interessantes zu erleben, dessen müssige Stunden nicht auch leere und öde Stunden sind, dessen Seele Inhalt und Substanz hat, aber all dieser Inhalt und diese Substanz, niedergehalten an der Hobelbank oder am Schreibtisch; und der nun in freien Stunden und Hoch-Zeiten sich hervorwagt, und jetzt mehr verrät, als er verbirgt. Das ist jedesmal eine Glückstunde für den Künstler, eine wahrhafte Hedone. Denn sie giebt Stoff, Form und Inhalt für die Kunst, sie bietet ihm Natur, sublimste, durchgeistigte Natur und macht sein Werk im wahrsten und schönsten Sinne zu einem naturalistischen Kunst-Werke.

Und noch in einem andern Sinne wirkt die Kunst hedonistisch. Jede vererbte Kunst, jede überkommene Form, alles, was wir überwunden haben, was leicht von statten geht, leicht im Geniessen und leicht im Schaffen, wirkt hedonistisch und schliesslich nur noch hedonistisch. In jedem Kunstwerke, ja in jedem kleinsten Teilchen desselben, geniessen wir zugleich unsere ganze Vergangenheit mit. Deshalb erscheint uns die alte Kunst immer so viel schöner, als die neue. Alles Neue, dessen wir noch nicht Herr geworden sind, in den Phänomenen und Realismen, ist schwer, schwerfällig, langsam und Furcht einflössend. Vor ihm haben sich noch alle guten Seelen stets bekreuzt. Doch da diese Hedone am Vergangenen, Bezwungenen, Erkannten eine historische Hedone ist, also immer wiederkehrt, so oft etwas alt geworden ist, aber nichts ewig neu bleibt, auch die neue Kunst nicht ewig „die neue“ bleiben wird, die alte hingegen auch einmal als neu, als nicht schön empfunden worden ist (man muss das in dieser Hinsicht sehr lehrreiche Werk von Braun: Lessing, Goethe und Schiller im Urteile ihrer Zeitgenossen kennen), — so will ich mich bei dieser Hedone an unserer Vergangenheit auch nicht länger aufhalten.

Aber was haben wir aus unseren Betrachtungen gewonnen?

Erstens: Was die Kunst soll, ist Sache der Künstler und von diesen untereinander und durch Thaten auszumachen, nicht aber von der banausischen Menge und vollends ihren eigenen Objekten zu bestimmen.

Zweitens: Nicht jede Kunst kann schön und sie darf nicht einmal für alle und in jedem Fall schön und hedonistisch sein. Der Mangel an Schönheit oder Hedone ist jedenfalls niemals ein Einwand gegen die Kunst und schliesslich im Augenblicke ihrer Entstehung gar nicht einmal festzustellen.

Drittens: Der Künstler hat den Willen zur Freiheit (Befreiung) und somit zur Lust an der Freiheit in sich. Der Befehl zur Arbeit und das Volk bei der Arbeit aufzusuchen ist nur ein temporärer und hat andere als artistische Ursachen, Gründe, die mit der Kunst in gar keinem Zusammenhange stehen. Das künstlerische Arbeiten ist mehr eine Art befehlen, ein Herrschen und Versuchen (Experimentieren) als ein Arbeiten im gewöhnlichen Sinne. —

* * *

XXXVIII.

Der Aristokratismus des Künstlers.

Auch in der Kunst ist das aristokratische Verhältnis von Schaffenden und Empfangenden das Beste und Natürlichste. Die Demokratisierung der Kunst, zumal der Litteratur, hat in neuerer Zeit ganz besonders zur Vergemeinerung derselben beigetragen. Im Allgemeinen darf man sagen: Je näher die Kunst der Gegenwart kam, um so mehr sank sie; sie sank in des Wortes eigentlichster Bedeutung, denn sie stieg immer tiefer, zu immer niedrigeren Mächten, und sie machte sich abhängig von immer roheren Mächten. ward dienstbar, dort wo sie herrschen sollte. Je mehr Mittelspersonen zwischen Kunst und Publikum traten, um so tiefer gerät sie in dessen Sklaverei. Jedes neue Institut (Redaktion, Bureau, Theater)

bedeutet einen Abstieg der Litteratur. Denn alle diese Institute schwanzwedeln vor dem Publikum, dem Volke, das sie erhalten muss, und verlangen also folgerecht wieder, dass die Kunst es ihnen nachthue, weil diese ja von ihnen, und mithin auch von jenen erhalten wird. Die Meinung, dass sich der Künstler nach dem Geschmacke des Publikums oder Volkes zu richten habe, ist die allgemeinste Kunstansicht, die es überhaupt heute giebt, während doch thatsächlich der Künstler es ist, der den Geschmack des Volkes bildet und ihm die Richtung giebt. Desgleichen wird der Erfolg auch nicht durch das Publikum, sondern vielmehr durch den Künstler selbst entschieden; wohingegen der durch jenes gemachte, der Massen-Absatz und die gut besetzten Häuser, Beifall oder Missfall, all Das, was heut so masslos aufgebauscht wird und so furchtbar viel beweisen soll, nichts, auch gar nichts bedeutet. Es fragt sich doch sehr, ob z. B. noch irgend ein Drama von litterarischer Bedeutung der alten oder modernen Welt je so viel Volk herbeigelockt und so viel Jubel entfesselt hat, als die römischen Gladiatorenkämpfe der Kaiserzeit oder die Stiergefechte in Spanien.

Aber es ist nicht gesagt, dass, was als Kunst-Schädigung im Ganzen und Allgemeinen hin dargestellt wurde, nicht dem einzelnen grossen Künstler, den sein Genius oder die goldene Stunde des Glücks von all' diesen Faktoren frei gemacht hat, dieses wieder zu Gute kommt. Ja, es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass dies geschieht. Denn all' jene Faktoren übermitteln ihm eine intime Kenntnis seines Publikums, wie er sie ohne dieselben niemals, oder wenigstens nicht so leicht und vollständig gewonnen hätte. Den modernen Künstlern stehen Mittel, Mächte und Wirkungen zu Gebote, wie sie Künstler von ehedem kaum geahnt, geschweige denn gekannt oder geübt haben. Aber es sind die seltenen Ausnahmen, die ein glücklicher Zufall zu Herrschern über all die Gewalt gesetzt hat. Der Weg von der Aristokratie durch die Demokratie zur Monarchie, den wir so viele Staaten nehmen sehen, scheint demnach auch der Litteratur vorgezeichnet zu sein.

XXXIX.

Zur Tendenz der Kritik.

1.

Regel für Kritiker. Schreibe nie gegen Etwas oder Jemanden, den oder das du nicht einmal höchlichst bewundert oder geliebt hast; und nie für Jemanden, zu dessen Gegnern du nicht gehörtest, d. h. führe Krieg mit dir selber. Und warst du seither weder Jenes Freund noch sein Feind, so achte, willst du mit ihm streiten, auf alles, was für ihn spricht; aber musst du für ihn Partei ergreifen, dann lausche auf Alles, was gegen ihn zeugt. Man misstraue jeder Kritik, die nicht ihre Waffen aus dem Arsenal des Feindes holt! Kurz: lerne dich selbst kritisieren! Erstes Gebot. —

Nicht umsonst rühmt man einigen Anti-Schriften gegen Künstler nach, sie enthielten das Beste, was seither über dieselben gesagt sei. Indess alle blinden Anhänger ihren Göttern oder Götzen immer so bedenklich geschadet haben, und selbst so sehr in Verruf gekommen sind. Die Heineschwärmer, Wagnerianer, Zolaisten, die Gœthe- und Shakespearepfaffen. Ueberhaupt alles Pfaffentum. Dass die Gotterwecktesten Geister und religionsbedürftigsten Seelen unter den Atheisten und Religionsläugnern zu suchen seien, ist eine alte Wahrheit, die aufgehört hat, paradox zu sein.

2.

Gelegenheit macht Kritiker. Ein Kritiker, der seinen Beruf versteht, wird sich nie damit begnügen, ein Kunstwerk nur zu geniessen. Die Fähigkeit des Mitgeniessens, und dass er es genossen hat, ist eine Vorbedingung jeder Kritik und gilt hier als vorausgesetzt.

Die besten, weil naivsten und unmittelbarsten Urteile hört man heute oft gerade im Publikum. Und der Kritiker hat auch die Kritik des Publikums zu studieren. Die Experimental-Methode stände ihm weit besser an, als dem Künstler. Er hat dreifach zu experimentieren: mit dem Stoff (gleich dem Künstler), mit dem Publikum, und nicht zuletzt mit dem Kunstwerk selbst. —

Legen wir uns also auf's Ausforschen von allen dreien!

Hier kommt Jemand und bringt mir einen modernen Roman zurück. Der hat ihm ausnehmend gut gefallen, der Autor ist ohne Zweifel ein hochbegabter Mann, und der Roman ist, vielleicht sogar, ein „bedeutender“ Roman. Das Alles muss er einräumen, räumt er sogar mit Vergnügen ein, — wiewohl (ich lausche) — wiewohl er persönlich — (persönlich? Was ist persönlich? Ich spitze die Ohren) — wiewohl er persönlich die Tendenz des Romans nicht billigen könne. — (Tendenz? Aber ich besinne mich auf gar keine Tendenz! Das ist doch ein objektiver Roman, der Dichter ist ein Realist! Und man hat gleichwohl eine Tendenz darin entdeckt?)

Jetzt gebe ich den Roman weiter (lieber mache ich noch des Experiment mit einem Drama; das Drama ist durchgeistigter, luftiger, hier weht eine noch schärfere, schneidendere Luft. Es giebt einige Dramen der Weltlitteratur, die wie ein einziger Sturmwind sind!) Der Zweite hat nun etwas wesentlich anderes einzuwenden. Er beklagt sich über das Hässliche. Ich verweise auf Analogieen bei den Klassikern. Das klassisch Hässliche ist aber gar kein Hässliches. Selbst

Richard III. ist ein Adonis und Dantes „Hölle“ ein Himmel voller Poesie. Das giebt zu denken. Hier ist noch etwas Anderes im Spiel.

Ein Dritter, ein Vierter hat den Roman auch gelesen. Dem ist der Charakter des Helden widerlich, dem Andern die Handlung lächerlich, einem Fünften die Sprache unleidlich u. s. f. Immer interessanter! Den Grund werden mir zwar die Wenigsten mit klaren Worten angeben können. — Am Interessantesten noch, wie sie sich mit dem Hauptcharakter abfinden! Dieser Charakter geht wider ihren Instinkt, es ist ein Etwas, das in ihm Leben gewinnt, nach Leben ringt, die Absicht hinter diesem Charakter, der Wille in diesem Charakter, der Zweck dieses Charakters ist es, welcher — das fühlen sie instinktiv — dem ihren feindlich ist!

Wie sollte dieser Charakter selbst die Tendenz sein? Sollte seine Existenz, ja sein Gedanke schon eine Tendenz sein? Sollte hier der letzte Grund des Missbehagens liegen? Sollte es dem Einen bloss deshalb keine Tendenz mehr sein, weil in ihm derselbe Wille, derselbe Instinkt mächtig ist? Weil er in derselben Luft schon lebt oder für dieselbe praedestiniert ist? Während der Andere, der einen milderen Himmelsstrich gewöhnt war, sie noch sehr empfindlich spürt? Ist nicht ebenso das Klima Süd-Amerika's auch dem Europäer gefährlich, tötlich, das dem Eingeborenen völlig unempfindlich, noch gar kein Klima ist?

Oder ist der Roman noch immer tendenzlos? Aeussert sich die Tendenz nicht gerade in den naivsten Aeusserungen des Publikums? Oder soll bloss der Philister düpiert werden? O ihr Thoren! Leiteten doch Euch immer so sicher eure Instinkte, als den Philister die seinigen! Er wird in dieses gefährliche und noch dazu undurchforschte Land doch nie hineinsteigen! Oder doch sicher gleich wieder umkehren! Eine Philisternase! Kein Jagdhund hat eine feinere! Ihn bringt es nicht um und euch nur in Verruf! Betrogene Betrüger!

XL.

Realismus und Kritik.

1.

Wenn der Realismus nicht selber ein Ideal wäre, dann müsste es auch möglich sein, von der Realität aus den Wert realistischer Kunstwerke zu beurteilen. Wer thut dies aber, ausser einigen ganz seichten Gesellen, die Kirchbach eben so schön als zutreffend „Hosenlätzer“ genannnt hat! — Wie verhält sich überhaupt die Kritik zum Realismus, und gibt es denn noch eine Kritik in der modernen Kunst, d. h. eine Kritik, die von irgend einer Kunst-Idee, irgend einem Höchsten, Absoluten ausgeht und prüft, ob diese Idee realisiert, dieses Höchste, Absolute seine Bestätigung an diesem Kunstwerke gefunden hat? Und kann die realistische Kritik überhaupt noch von einer Idee, irgend einem Höchsten, einem Absoluten ausgehen? — (Sie kann es wohl von einem Höheren, momentan Feststehenden, Wünschbaren.) — Oder wird nicht alle Kritik der modernen Kunst mählich sich umsetzen in Psychologie? Wird sie nicht also vom Künstler ausgehen? Was sollte sie auch? Sein Objekt mit der Darstellung vergleichen? Aber sein Objekt ist eben schon *sein* Objekt; seine Welt eben schon *seine* Welt. Gut! Blicken wir hinein in seine Welt und sehen wir zu, wie sie entstanden ist und was sie werden kann, auch was sie werden sollte und müsste! Aber womit sollen wir sie vergleichen? Sie ist schlechterdings unvergleichlich! Und wenn immerhin das Land-Leben oder das Bergarbeiter-Leben nicht so beschaffen ist, wie es in Zolas Romanen sich darstellt? Was thuts! Dann kritisiert man eben nur die realistischen Prätentionen des Dichters, hat damit aber seinem Werke noch nichts gethan! Das ist eine eigene Welt, die ihre eigene Geschichte hat und ihre eigene Beurteilung beansprucht. —

2.

Die Entwicklung, welche die moderne Litteratur von Schiller bis Zola und Ibsen durchgemacht hat, ist die Geschichte der Décadence des Glaubens an Ideen und Ideale. Auch Zola ist sie noch nicht losgeworden, und wie tiefsinnige Beurteiler schon herausgefunden haben, ist auch er ein eben so idealer, sentimentalischer Dichter wie unser Schiller. Aber Schiller schwärmte noch für Ideale; in Schiller hat der ideale Stil seinen Höhepunkt gefunden, und das macht für alle Ewigkeit die Grösse und Bedeutung Schillers aus, Schiller empfand die Ideale noch als keinen Notstand, Schiller hasste noch nicht die Ideale, wie doch offenbar Zola thut, — für den nichtsdestoweniger die Natur oder die Materie die Bedeutung eines Ideals hat, Schiller zweifelte auch noch nicht an der Existenz der Ideale, wie doch offenbar Ibsen thut, dieser alte Skeptiker, der in allen Idealen ein unheimlich Gespenstisches, ein Verlogenes, ein Palladium aller Schwachen und Feigen sieht. O der Philister hat nicht so Unrecht, der da über diese Ketzer stöhnt, die uns alle Ideale rauben! Allein ganz so ängstlich ist es immerhin noch nicht. Denn wie für Zola die Natur ein Ideal geworden ist, eine Geliebte, die er hoffnungslos umwirbt, d. h. das Ideal einer Geliebten; so ist auch Ibsen die Ideale noch nicht losgeworden. Denn was ist die von ihm gepriesene Wahrheit anders, als ein Ideal, für das schon unser Kant eben so ritterlich focht, wie heute Ibsen. Man weiss, wie ideal, wie unrealistisch Kant über den Wert der Lüge dachte! Den Satz Ibsen's, dass die Wahrheit die erste Stütze der Gesellschaft sei, hätte er ohne Weiteres unterschrieben. Ibsen's und Zola's Feindseligkeit gegen die Gesellschaft ist der Kampf von Idealisten, welche den Massstab von Ideen an diese Gesellschaft legen; aber ein realistisch geführter Kampf, der Kampf von Kreuzrittern, die Heiden geworden sind, die aber nun als Heiden-Christen oder Christen-Heiden, als Sensual-Spiritualisten oder Spiritual-Sensualisten, oder künstlerisch gesprochen: als Real-Idealisten oder Ideal-Realisten über alle

diese Gegensätze hinweggekommen sind oder doch wenigstens ahnen, dass es ein Hinaus über alle diese Dinge, „ein drittes Reich" irgendwo geben muss.

Und man ist über sie hinaus, wenn man den nächsten Vorsprung moderner Litteratur, wenn man die Eisberge russischer Poeten erklimmt. Bei Dostojewski bildet der Idealist eigentlich nur noch die komische Figur (den Hanswurst), allein real-naive Geschöpfe sind hier völlig verschollene Naturphänomene, von denen man eigentlich nur noch etwas aus alten Fabelbüchern weiss, die Geschöpfe einer prähistorischen Zeit. Der Realismus und die realistische Weltauffassung ist für die russischen „Realisten" vorgeschichtliche Entwicklung und nicht mehr Erlebnis. —

3.

Wie aber, wenn es eine realistische Kritik gar nicht gibt, wie steht es dann mit der ewigen Forderung der Realisten, nach einer Kritik, um die noch nicht verstummte Klage über den Mangel einer Kritik? Wozu brauchen auch sie noch eine Kritik?

Gesetzt auch, dass die Kritik, die wir gebrauchen und fordern, nicht in allen Stücken dem ähnlich sehen wird, was man früher unter Kritik verstanden hat; wir gebrauchen gleichwohl Etwas, das, solange uns der neue Namen für die Sache fehlt, immerhin noch Kritik genannt werden mag. Es ist vielleicht gemäss der modernen Poesie der That eine thatkräftige Kritik.

4.

Man glaubt, modernen Kritiken im Allgemeinen nichts Böseres nachsagen zu können, als dass sie Manches und vielleicht Wichtiges verschweigen. In anbetracht unserer kindischen Psychologie sind wir sofort dabei mit Motiven, wie „Neid", „Ohnmacht" u. dgl. m. Wir legen besonders gern ihrem Thun Bewusstsein und Absicht unter und sehen so gleichsam die Herren unter einem Vergrösserungsglase . .

Aber gleichwohl schweigen diese alles Wichtigste tot, auch dann noch, wenn sie es nicht verschweigen. Man wird sofort versöhnt, sobald man ein hervorragendes, viel gelobhudeltes Werk im Lichte der Kritik beschaut. Ein Schelm, der mehr giebt, als er hat. Die Kritik kann nicht mehr erzählen, als sie gesehen und erfahren hat. Man hat von den prächtigen, aber weit gelegenen Kuppeln nichts berichtet, die höchsten Sonnen unerwähnt gelassen. Schon wahr! Aber ist Kurzsichtigkeit ein Verbrechen?

5.

Man hat verlernt zu sehen. Weit über sich hinaus blickt man überhaupt nicht mehr. Es bedeutet heute beinahe schon die Nichtigkeitserklärung eines Werkes, wenn es von der Kritik gepriesen wird. Vor allem, man erlebt die Kunst nicht mehr. Man ist nicht Naturalist genug, die ganze Schwere und Härte der Phänomene, wie im Leben selbst, so auch in der Kunst zu empfinden, in sich aufzunehmen, mit ihnen fertig zu werden. Man weicht aus, man verstopft sich die Ohren, man bleibt blind und taub gegen alle wichtigsten Eindrücke. Man erzählt immer blos vom Hörensagen, und man erzählt überhaupt zu viel. Wie oft liest man nicht ein Referat über ein Drama oder einen Roman, aus dem sich nichts Anderes entnehmen lässt, als dass ein fades, gleichgültiges Produkt auf der Welt mehr sei. Da wird der Inhalt erzählt, eine banale Liebesgeschichte, die man allerdings äusserst interessant finden soll u. s. w. Hinterher greift man denn auch nach dem Buche. Es ist vielleicht noch viel zu gut bei dem Rezensenten weggekommen. Und gleichwohl! Nichts von alledem, was eben dieses Buch, diesen Autor auszeichnet, vielleicht auch im Schlechten auszeichnet, auch nur andeutungsweise berührt! Man sieht, der Referent hat die Luft dieses Erdstrichs noch nie geatmet.

6.

Kurz, was unseren Kritiken, auch den besten und wohlmeinendsten fehlt, das ist die Kühnheit und Verwegenheit, die unsere modernen Naturalisten auszeichnet: 'die Unerschrockenheit gegenüber den Thatsachen des Lebens, die Entschlossenheit, mit jedem Real fertig zu werden, die Frische und Schneidigkeit des in der scharfen Luft der Realität gestärkten Geistes.

Und bei uns in Deutschland hat die Kritik wichtigere Arbeit, schwerere Aufgaben, als irgendwo, bei uns, dem in jedem Betrachte in gemässigter Zone gelegenen Deutschland, bei uns, wo weder die helle und frische Luft des litterarischen Nordens (Skandinavien), noch die helle Geistigkeit des südlichen und geselligen Frankreich weht; kurz bei uns, wo es noch so viele heimliche dunkle Kammern, so viel Familien-Verborgenheit, so viel Zuflüchte der Feigheit giebt!

Wie man vom Dichter heut verlangt, dass er vor allem ein Selbsterlebtes und Selbstgeschautes darstelle, so verlange ich auch vom Kritiker, dass er seine und just seine Erfahrungen an dem gegebenen Kunstwerke uns mitteile. Mögen diese Erfahrungen noch so unbedeutend sein, sie sind uns jedenfalls interessanter und wertvoller als die gelehrtesten objektiven Besprechungen.

Von unseren Kritikern verlange ich ferner, dass sie wie der Pathologe die Gefahren und Krankheiten des Leibes, so alle Art von Leiden und Gefährlichkeiten der Seele nicht allein nicht verschweigen, sondern so recht zum Trotz und rücksichtslos vor das erlauchte Publikum hinstelle, um es so zum Lebens- und Kunst-Realismus zu zwingen.

Alle Gitter niederreissen! Jede Realität in Freiheit setzen, sei es auch nur um des Experimentes willen! Jede Kanal-Verstopfung verhüten! Ein freies, frisch cursierendes Leben herstellen!

7.

Unsere Kritik, auch die wohlmeinendste, glaubt nichts Schlimmeres gegen ein modernes Werk ausgesagt zu haben,

als, es sei ein krankhaftes Produkt, das Produkt eines Kranken. Auch wo dies wahr ist, ist das ein Grund, ein Werk zu schmähen? Kuriert man Krankheiten, indem man sie verschweigt oder schmäht? Wie weit kam die Menschheit, so lange dies noch die Regel war, so lange man in jedem Kranken ein Curiosum, einen Besessenen oder einen Schuldigen sah und als den Auswurf der Menschheit betrachtete? Man ist freilich auch heute noch nicht ganz über diese Periode hinaus, man weiss auch heute noch nicht, welchen Lebens- und Erkenntnis-Wert dem Menschen gerade das Phänomen der Krankheit bietet. In der Kunst völlig weiss man noch nicht, dass die krankhaften Erscheinungen weitaus die wichtigsten, weitaus die interessantesten sind. Krankheit und Unbehagen sind stets die Voraussetzungen neuer Culturen, Glück und Gesundheit höchstens das Resultat derselben. Von einem modernen Werke von vornherein Ausstrahlungen von Glück und Gesundheit verlangen, ist das sacrosanct gewordene Verlangen nach episodischen, schwächlichen Produkten, nach Spätgeburten. Heiterkeit ist nicht die Tugend einer jungen Generation.

8.

Eine wertvolle Kritik ist überhaupt nur möglich, wenn sie sich von vornherein in den Gegensatz zu ihrer Zeit setzt, das Gewissen ihrer Zeit ist und sich als solches zu behaupten weiss. Eine nicht mehr gefürchtete Kritik, eine nicht mehr stechende und quälende Kritik ist gar keine Kritik mehr. Lessing's Kritik war eine gefürchtete Kritik, deshalb war sie eine wertvolle Kritik. Eine gutmütige Kritik, eine liebevolle, schonende Kritik versprechen, gilt gleich der Annonce des Zahnarztes, der schmerzlos Zähne auszuziehen vorgiebt. Denn wenn er selbst ohne Schmerzen für den Patienten Zähne ausziehen, d. h. denselben während des Zahn-Ausziehens gegen den Schmerz abstumpfen, diesen durch Süssigkeiten und Lieblichkeiten vergessen machen kann; es folgt doch (was man gewöhnlich vergisst) auch nach der Operation eine Zeit, die um so peinlicher, die um so verzweifelter ist, je schmerz-

loser jene selbst war, das Gefühl der Lücke: das man um so eher überwinden kann, je mehr Schmerzen man mit dem Zahn losgeworden ist, je mehr man mit dem ausgerissenen Zahn hinter sich hat. — Das weiss Jedermann aus Erfahrung, dem je ein Zahn ausgezogen wurde.

9.

Wie die Kunst selber, wird auch die Kritik nach ihrer Dauer und Dauerhaftigkeit bemessen, nach der Länge des Lebens, d. h. nach der Länge der Zeit, in der sie noch lebendig empfunden wird, (die Kunst im Allgemeinen wohlthätig, die Kritik gefährlich, beängstigend, als das böse, wie die Kunst als das gute Gewissen der Zeit). So wird Lessing als Kritiker so lange leben, als es noch Gottschede, Klotze, Götze's gibt, so lange deren Gesinnungsgenossen und Gefolgschaften gegen sie schreiben werden, — also noch eine gute Weile.

10.

Gar nicht so selten ist der Fall, dass Kritiker und Dichter in Eins zusammenfallen. Das ist die Regel bei unseren Naturalisten, vornehmlich bei Zola und Ibsen, die uns deshalb hier auch zwiefach interessant sind. Die Helden in Ibsen's Gesellschaftsdramen, vor allem der Volksfeind und Brand und Falk sind Kritiker. Auch Nora ist eine Kritikerin, auch Frau Alving ist es, Lona ist es desgleichen. Im Grunde ist selbst in Hjördis, der Heldin in der „Nordischen Heerfahrt" viel versteckte Kritik. Das Weib, das Kritik legt an den Mann. Ibsen hat das Weib zur Kritikerin emanzipiert. — Vor allem ist Gregor Werle ein Kritiker, der Wahrheitsfanatiker, aber der letzte Kritiker, der offiziell in Ibsens Dichtungen das Wort führt. Der boshafte Schluss, der „Wildente" bedeutet die Vertreibung der Kritik, des Kritikers, aus dem Tempel der Musen. Kritiker und Priester vertragen sich nicht, es sind die entschiedensten Gegensätze, die gedacht werden können. Der Kritiker stört die Andacht, verletzt die Heiligkeit religiöser Ceremonien. Der Priester

hingegen hat wieder nichts in den Gelehrten-Schulen, in den anatomischen Museen zu suchen. Ein Gegenstück zum Propheten ist der Kritiker oft nur ein Epiphet, wie der Romantiker, wie der Historiker Epipheten sind. Geschichte ist ja zuweilen nichts als Kritik (Kritik des Gewordenen, Analyse des Geschehenen). Man betreibt dann Historie aus Kritik. — Kritik und Kunst sind unversöhnliche Gegensätze. Nur dass es der Fälle giebt, wo der Spötter und Cyniker, der Kritiker und Theoretiker in den Tempel der Götter eindringen muss, wo Gott und die Götter, Andacht und Heiligkeit unrettbar der Wissenschaft, der Kritik, dem Spott (nur meist in umgekehrter Reihenfolge) verfallen. Man weiss schon wann: wenn sie verwesen, wenn das Leben, der Glaube, der Ernst, die Wahrheit aus ihnen gewichen ist, wenn sie Gespenster geworden sind oder Sitze von Gespenstern!

Ibsen und Zola sind den Kritiker nicht wieder losgeworden (die ganze Rougon-Macquart-Serie ist eine einzige in einen Roman umgesetzte Kritik, in der sich nur zuweilen der Kritiker kleine Erholungen, einen Traum oder dergl. gestattet). Aber man ist des Kritikers müde geworden, wie kürzlich auch Zola in seiner ehrlichen Weise eingestanden hat. Das ist aber auch Alles. Dass man seiner noch bedarf, steht hingegen fest. Die deutschen Realisten glauben ohne ihn auskommen zu können. Wir werden sehen, wie weit sie damit kommen. Was sind Figuren wie Hauptmanns Loth anders als die deutlich gekennzeichneten Stellen, wo eigentlich ein Kritiker stehen sollte, bewusst gewordene Lücken. Loth ist ein verdorbener Stockmann oder Werle, ein kopfscheuer Stockmann, ein Kritiker, der kein Kritiker ist — ein unerfüllbares Ideal, mithin Objekt der Kritik, ein Kritisierbares, Verfallenes . . .

Noch ist der kritische Naturalismus eben nicht ganz überwunden. — —

Inhaltsverzeichnis.

Seite

III. Im Zeitalter der Naturwissenschaft.

II. Teil.

Die Tendenz in der Kunst.